الفنــــان محمُود حمّـــاد

١٩٢٣

لقد انطلقت (الاتجاهات التجريدية) من لوحة رسمها الفنان (محمود حماد) ، واحتوت على أحرف من الكتابة العربية ، في عام (١٩٦٤) ، وحين عرض هذه اللوحة أثارت ضجة ، اذ رأى المشاهدون ، ولاول مرة ، لوحة تجريدية بعيدة عن التشخيص المألوف في الاعمال الفنية الاخرى التي كانت تعرض آنذاك .

وفي الحقيقة ، ان أهمية الفنان (محمود حماد) لا ترجع الى هذه المرحلة ، التي غلب عليها الطابع التجريدي ، والتي أثارت نقاشا حول علاقة الفن بالكتابة العربية ، وبالتجريد ، بل ترجع الى مرحلة قديمة ، اذ قدم (محمود حماد) عدة تجارب هامة ترجع الى مرحلة (الرواد) ، وما قدمته من موضوعات وأساليب فنية ، وقد تطورت تجاربه بعد ذلك ليقدم بعض الاعمال الحديثة في صياغاتها ، والتي تتجاوز الصياغات الاولى ، والتي تعتمد على (تأليف) يقدمه الفنان ويتجاوز مجرد التسجيل لما يشاهد ويرى ، وذلك قبل اتجاهه نحو التجريد ليقدم المحاولات الهامة التي انطلقت من (الحرف العربي) ، وأخذت مفهوما خاصا ضمن تجارب الحرف العربي المعاصرة ، وقدمت رؤية جديدة ضمن مسيرة (الحداثة الفنية) وما قدمته من تجارب مختلفة .

وهكذا اكتشفت الحركة الفنية في القطر العربي السوري ، أهمية الحرف العربي مع (محمود حماد) ، الذي قدم تجربة فنية كاملة تنطلق من (الكتابة العربية) ، وسعى لكشف الحرف من الزاوية التشكيلية والتجريدية ، وأهمية استخدامه في لوحة حديثة .

لكن تجربة (محمود حماد) لم تصل الى هذا الاسلوب الفني المعروف ، الا بعد أن مرت بعدة مراحل هامة ، وبعد عدة بحوث وتجارب ، يمكن أن نرجعها الى ثلاثة مراحل هامة ، تتفق في أسسها ومنطلقاتها مع مسيرة الفن التشكيلي في القطر ، (مرحلة تقليدية) و (حديثة) و (تجريدية) .



رأس فتاة - محمود حماد



مرفأ الاسكندرية - محمود حماد

المرحلة الاولى

١٩٣٨ - ١٩٦٠

لقد ارتبطت هذه المرحلة بالبدايات الاولى للحركة الفنية ، وما قدمته من اتجاهات فنية تقليدية ، وتميزت أعماله بالموضوعات التي فرزتها المرحلة ، وبالاساليب الفنية التي تتجه الى الواقع والطبيعة ، تارة تؤكد على المحاكاة الدقيقة ، وأخرى تغوص على المعاني التي يستوحيها الفنان من نماذجه المرسومة ، وأحيانا نرى اللون يلعب دورا أساسيا ، حين يشف مع الموضوع المرسوم .

وقد عبر الفنان عن هذه المرحلة قائلا في حوار معه :

- « لقد عملت ضمن تجارب تنتسب الى (الانطباعية) في البداية ، اذ كنا نستلهم الطبيعة في كل ما نرسمه ، طبيعة دمشق والريف وبعض النماذج الانسانية ، التي كانت حولنا ... (المنجمة) و (المجلخ) و (الريفية) الخ . » .

ولقد لعب (محمود حماد) دوراً بارزاً ضمن تجارب هذه المرحلة ، على المستوى الفني ، لاهمية ماقدمه من أعمال ، وضعته في المقدمة ضمن تجارب (الرواد) ، وهكذا نال عدة جوائز فنية ، وكتب عدة مقالات عن أعماله في هذه المرحلة ، ولاهمية دوره ضمن التجمعات الفنية التي نظمت قبل الاستقلال وبعده .

ولعل لوحته (قارئة الفنجان) التي عرضت في المعرض المشترك الذي نظمه مع الفنان (لغير شورى) في (نادي السعد) في (حلب) ، تعكس تجربته في بدايتها ، وقد حملت للمشاهدين ماهو أبعد من التسجيل الحرفي ، ولهذا جذبت الاهتمام اليه، وكشفت عن حقيقة أساسية هي أن (محمود حماد) قدم العديد من (اللوحات الشخصية) الهامة في تلك المرحلة ،وبرع في هذا (الجنس الفني) ، وقدم المحاولة الهامة لاستكناه أعماق الشخص المرسوم ، وحاول سبر هذه الاعماق عبر الحركات والاوضاع المختلفة ، وقدم التجارب التي تكشف عن رغبته في تجاوز المرئي للتحاور مع أعماق الموضوع .

وكان يشعر بأن عليه أن يصل الى أبعد مما كان يقدم ، ولعل حواره مع الفنان البولوني (جوشيما) الذي زار القطر عام (١٩٤١) لينظم معرضا ، وماتوصل اليه من ان الفن ليس الموضوع الذي يرسمه الفنان.. بل هو اللغة الفنية التي يقدم الموضوع عبرها ،وهكذا اقتنع بأن عليه أن يعطي لغة فنية متطورة ، لكن كيف السبيل اليها ؟ .

لقد حاول أن يطور في بعض التجارب التي سبقت سفره الى (روما) للدراسة ، لكنه كان يدرك أن المرحلة


مستردون - محمود حماد

التي عمل فيها لم تكن لتتيح له ذلك ، ولا تملك ما يساعده على تحقيق ما يريد ، وهكذا ظلت تجاربه تدور في نفس الفلك الذي أعطته إياه المرحلة ... مع القليل من التنويع في الموضوعات ، وخصوصا (الوجوه الشخصية) التي وجد فيها الايحاءات المساعدة له على التعبير .

وحين سافر الى (روما) عام (١٩٥٤) انفتحت أمام عينيه الابواب واسعة ، وكان يرافقه الفنان (أدهم اسماعيل) ، والتقى في (روما) مع عدد كبير الفنانين الذين كانوا يدرسون هناك من أمثال (فتحي محمد)و (ممدوح قشلان) و (اسماعيل حسني) ... وغيرهم

لقد وجد في (روما) الجواب الشافي على الاسئلة التي كانت تؤرقه ، وأتاحت له الدراسة الفنية الاكاديمية ، ان يزيد من خبراته الفنية ، وخصوصا في



لوحة رمزية
العدوان الثلاثي على مصر
محمود حماد

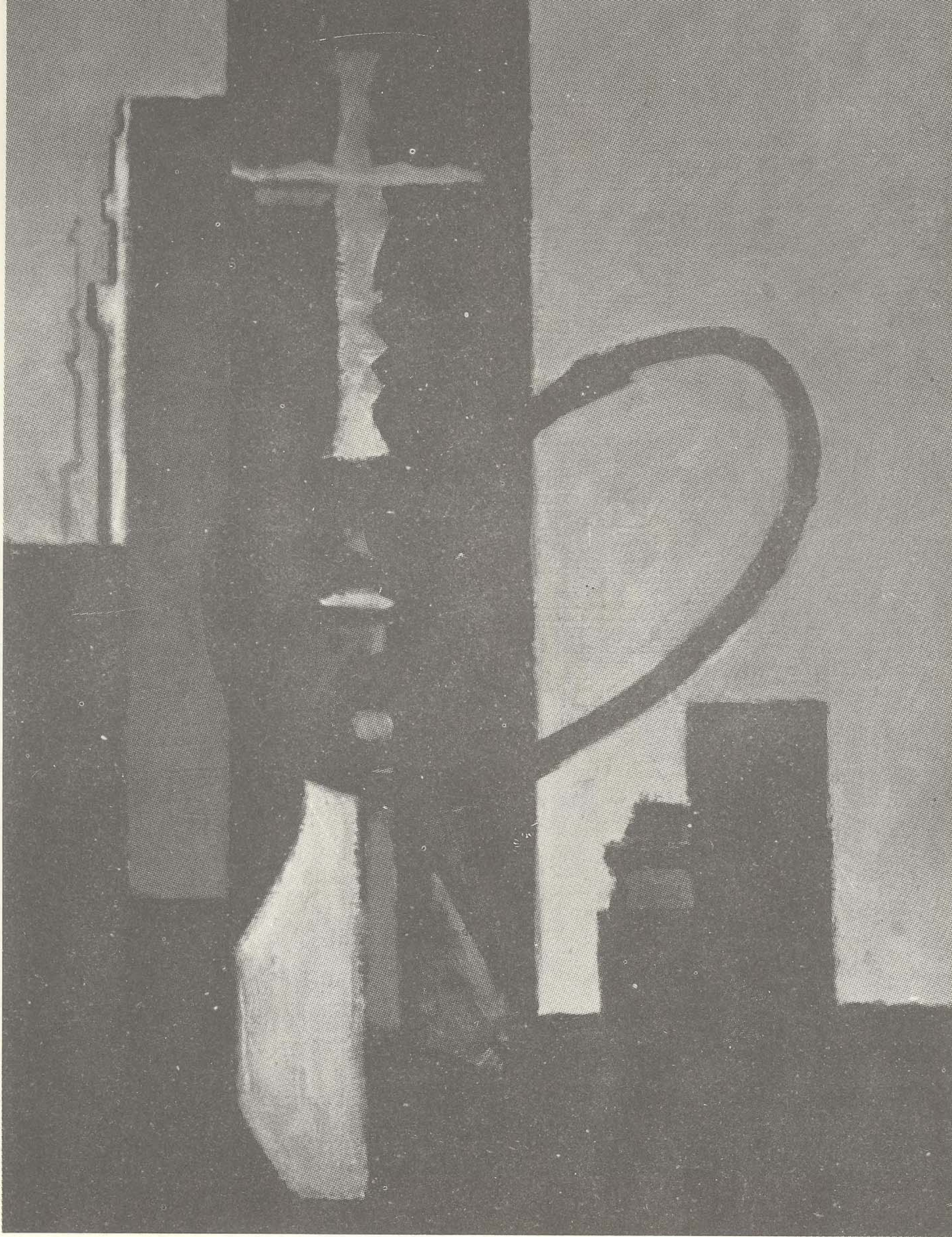
التعليم الأكاديمي السليم ، وأضاف الى تجاربه العديد من التقنيات والمعلومات التي لم تكن ممكنة في بلده ، درس فن (الحفر) و (الميدالية) بالاضافة الى (الديكور) ، وأعطته هذه التجارب المختلفة متانة في الرسم ، وقوة في التعبير ، وفتحت أمامه أبواب (الفن الحديث) على مصراعيه ، ولكنها لم تكن الا مرحلة دراسية ، وتعليمية ، اذ أن (محمود حماد) كان يشعر بالحاجة الى تمتين دراساته وخبراته وذلك قبل التفتيش عن أسلوب شخصي ، وهكذا يتحدث عن هذه الفترة قائلا :

« إن فترة فترة (روما) بالنسبة لي هي فترة دراسة أكثر مما هي فترة البحث عن أسلوب ،محاولة لفهم أعمق لما يجري حولنا من تجارب فنية » .

وفي احدى تجارب (محمود حماد) التي رسمها في روما ، وهي وجه (فتاة) نستطيع اكتشاف اتجاهه الحديث ، الذي اتجه بشكل أساسي الى (التبسيط)، الذي يكشف عن محاولة دراسية ، هناك مساحات نتوزع فيها الدرجات الضوئية (سوداء ـ رمادية ـ بيضاء) ودراسة الحركة ، والاهتمام بالفروق الفيزيائية بين ملمس الشعر والجسم والثوب ، والدراسة الصحيحة لما هو (حار) و (بارد) في العمل ، وهناك التعبير الذي احتفظ به من مرحلته الاولى ، حتى تؤدي اللوحة (المضمون) الذي يريد ، واذا عرفنا بأن العمل قد رسمه عام (١٩٥٤) نستطيع أن ندرك أن إمكاناته الفنية قد تطورت بسرعة في الدراسة ،وساعدته دراسته للميدالية والحفر على فهم أهمية التبسيط في العمل وعملية التسيطح وفق الدرجات الضوئية ، التي توحي بالعمق دون ظل ونور ، وأعطته القدرة على اكتشاف المفاهيم الحديثة في التصوير التي تنطلق من التجارب الفنية التي تلت (الانطباعية) ، والتي أكدت على العلاقات المنسجمة ضمن العمل ، والدراسات التحليلية للعمل وفق مفاهيم الضوء ، والمساحات التي تساعد على بناء العمل الفني بمفهوم جديد يتجاوز المحاكاة التقليدية التي كانت معروفة .



عائلة .. محمود حمّاد



النرجيلة - محمود حمّاد

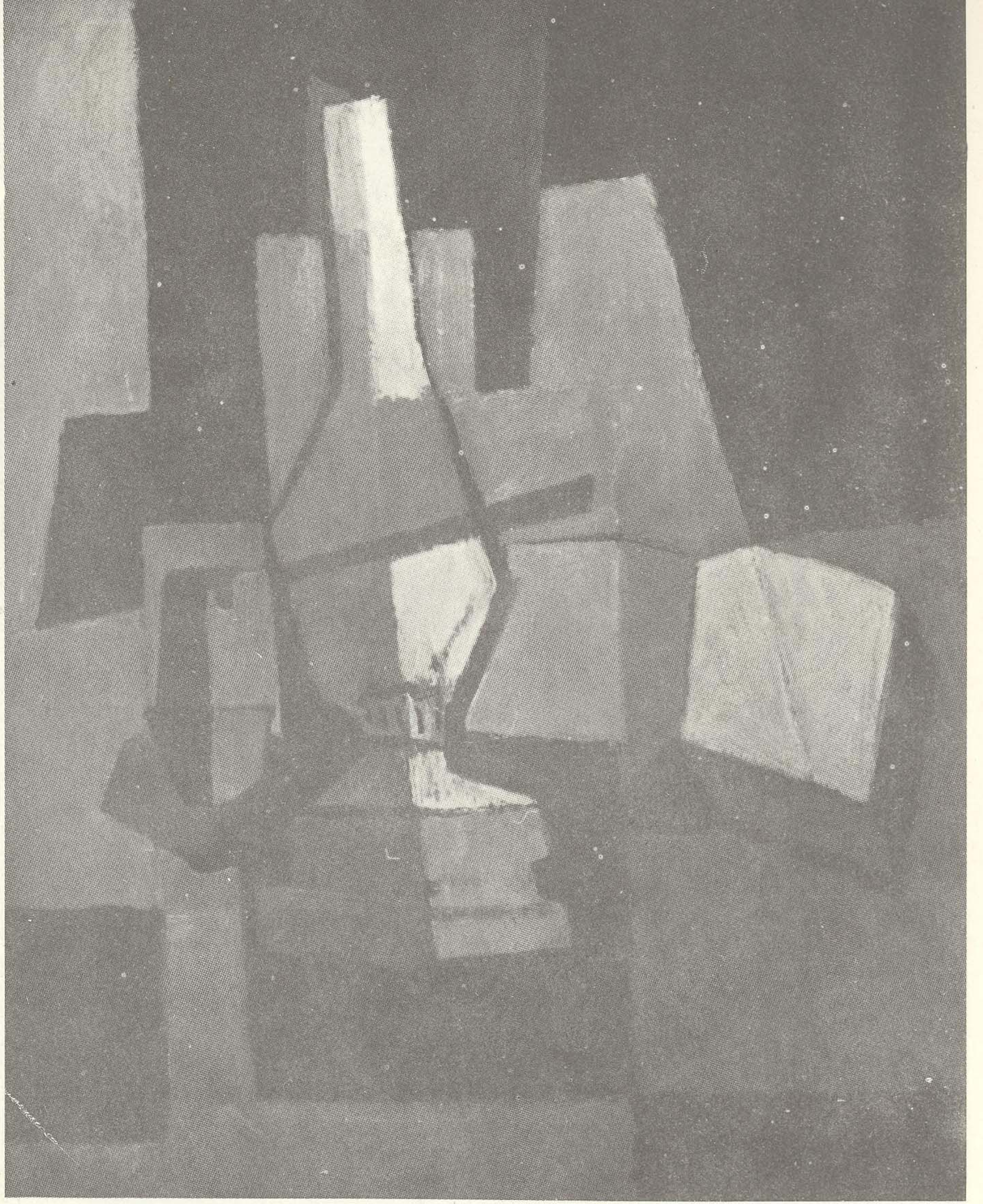
المرحلـة الثانية
١٩٦٠ ـ ١٩٦٣

على الرغم من أن (المرحلة الثانية) في تجربته لم تستمر الا أربع سنوات ، لكنها كانت حافلة بالانتاج، وهامة جدا ، لانها فترة (البحث عن أسلوب شخصي)، وتجاوز للمرحلة الدراسية التي أمضاها في (روما)، ونستطيع القول بأنها (المرحلة الحديثة) ضمن تجاربه، اذ عالج العديد من الموضوعات المحلية التي تتفق والمرحلة ، وحاول اكتشاف أسلوبه الخاص عبر الاستفادة مما تعلمه .

ويتحدث عنها قائلا :

[لقد كانت تلك الفترة هي الهامة والمثمرة بالنسبة لي اذ أن التجارب الفنية قد انصبت فيها الخبرات الماضية ، والتجارب السابقة ، للعثور على معنى جديد للفن يرتبط ببلادنا ، وأرضنا ، وما فيها من مواضيع، وعلى ارتباط بالفن المعاصر ، وما فيه من تطور] .

وقد استفاد من فترة أمضاها في مدينة (درعا) والتقى فيها مع (أدهم اسماعيل) و (ممدوح قشلان)، وقدم في البداية عدة موضوعات محلية استوحاها من هذه المدينة ، ولعل أهمها لوحات (الطبيعة الصامتة) المحلية ، إذ رسم (النار جيله) و (مصباح الكاز)



مصباح الكاز - محمود حماد

الشعبي، وركز كل جهوده على العلاقات الفنية الاساسية في العمل الفني ، والاقرب الى تحليل هذا العمل ، وتبسيطه واختزاله ، ويشعر المشاهد للاعماله بأنها قد اتجهت الى (التكعيبة) في بعض الاعمال أو الى (التعبيرية) أو الى العلاقات الاساسية بين المساحات المختلفة (أسود ـ أبيض ـ رماديات) للوصول الى لوحة متينة في بنائها ، وحديثة في أسلوبها .

ولم يتجه في البداية الى الموضوعات الكبيرة والهامة ، بل تناول الموضوع الذي رآه حوله وقدمه لنا ، واعتنى بدراسته . محاولا اكتشاف امكانية تطبيق المفاهيم الحديثة على موضوعات محلية ، وما يحيط بالفنان من أشياء مصنوعة أو من موضوعات البيئة المحلية ، وذلك لانه قد اكتشف أن الفنان الحديث يؤكد على أهمية الموضوعات التي تحيط بالفنان والاشياء التي يراها كل يوم سواء كانت مصنوعة أو لم تكن .

وهذا المفهوم الحديث تناول عن طريقه عدة موضوعات لعل أهمها (المآذن) و (الجوامع) و درس بعضها بصياغة جديدة أولى ملمس السطح أهمية كبيرة ، واختزل الالوان محاولا إدخال عنصر ذاتي الى العمل ، وتعبيري ، وهكذا أصبحت الموضوعات وسيلة لتجربة المفاهيم الحديثة ، ووسيلة للتعبير عما هو خاص في هذه الموضوعات ، سواء كانت وسيلة التعبير (المدرسة التكعيبية) أو (البدائية) (التعبيرية) أو غيرها ، وهكذا رسم (جثة خاروف) معلق ، وعبر من خلالها عن بعض المفاهيم الفنية التي يريد ، ولجأ

الى التبسيط والاختزال والى التحوير المتنوع الاهداف حتى يتمكن من تطبيق كل المفاهيم الفنية الحديثة التي تعرف عليها على المواضيع المحلية التي رآها ، ورسم بكثرة وتنوع حتى شعر بأنه توصل الى ما يريد .

وحين عالج (الموضوعات الانسانية) ، وحاور الاشكال البشرية بعد ذلك ، كان قد استنفذ كل امكانات الموضوعات الاخرى ، وأعطى من خلال هذه الموضوعات أفضل تجارب المرحلة .

وفي الحقيقة ألح (محمود حماد) على الموضوعات الانسانية في خاتمة هذه المرحلة ، ولم يرسم انسانا معينا بل رسم مجموعات إنسانية ، وقدم الاوضاع العديدة لموضوعات اجتماعية مختلفة ومأساوية ، وخصوصا (العائلة) التي قدمها في مختلف الاشكال، وحملها مختلف الافكار ، اذ أصبحت رمزا عميقا ،يمكنه من تناول كل الموضوعات ، فقد صورها في أروع الصيغ حين رسم (العروسان) ، ولجأ الى الاشكال المحورة بشاعرية للتعبير عن العلاقة بينهما .

ومن ثم أعطى العروسان الاطفال ، وفي مختلف الاوضاع ، واضاف اليها عدة اشخاص آخرين حتى اصبحت تمثل عائلة كبيرة ، فأوحى لنا بتطور الحياة ، واضاف في بعض لوحاته عن العائلة ، المآسي التي تصيب هذه العائلة كالنزوح ، أو فقد الارض التي تعيش عليها ، أو فقد الابن الذي انجبته ، وهكذا .

واصبحت تجاربه في رسم (العائلة) نموذجا يمكن من خلاله تجليل الواقع الاجتماعي والسياسي ،وهكذا دخلت المواضيع الى اعماله ، وتضمنت صيغة جديدة رمزية للتعبير عن الموضوع الملح ، وجعل تجاربه في هذه المرحلة تبتعد عن المباشرة في تناول المواضيع التي كان يريد التعبير عنها ، وافلح في ان يعكس عبر اللوحة ماهو بنائي متماسك اعطاه للوحة (العائلة) التي نحس بأنها متماسكة ومترابطة ، لكي تكون عميقة الارتباط بأرضها وبجذورها العميقة .

ووصل الى اللوحة ذات البناء المتين ، ودرسها على نحو متميز في احدى التجارب الهامة عن العائلة رسمها عام (١٩٦٣) واعطى التحويرات المختلفة التي تؤكد على مفهوم اللوحة الحديثة ذات البناء المتين ، والتكوين المتماسك الذي يتجاوز المفهوم التقليدي التسجيلي ، كما يتجاوز الصياغات المألوفة للموضوعات عن العائلة. وبدأت تغيب المعالم من الوجوه ، وتصبح مجرد (رموز) ، كما بدأنا نراه يولي العناية لعلاقات الاضاءة والملس المختلفة ، ومفاهيم الترابط في بناء اللوحة على اسس جديدة ، لا تعتمد المفهوم الهرمي التقليدي، ولكن التوزيع للاشكال على المساحة المرسومة ، ونحس بأن لجوءه الى هذه الصيغ التحليلية قد جعله في كثير



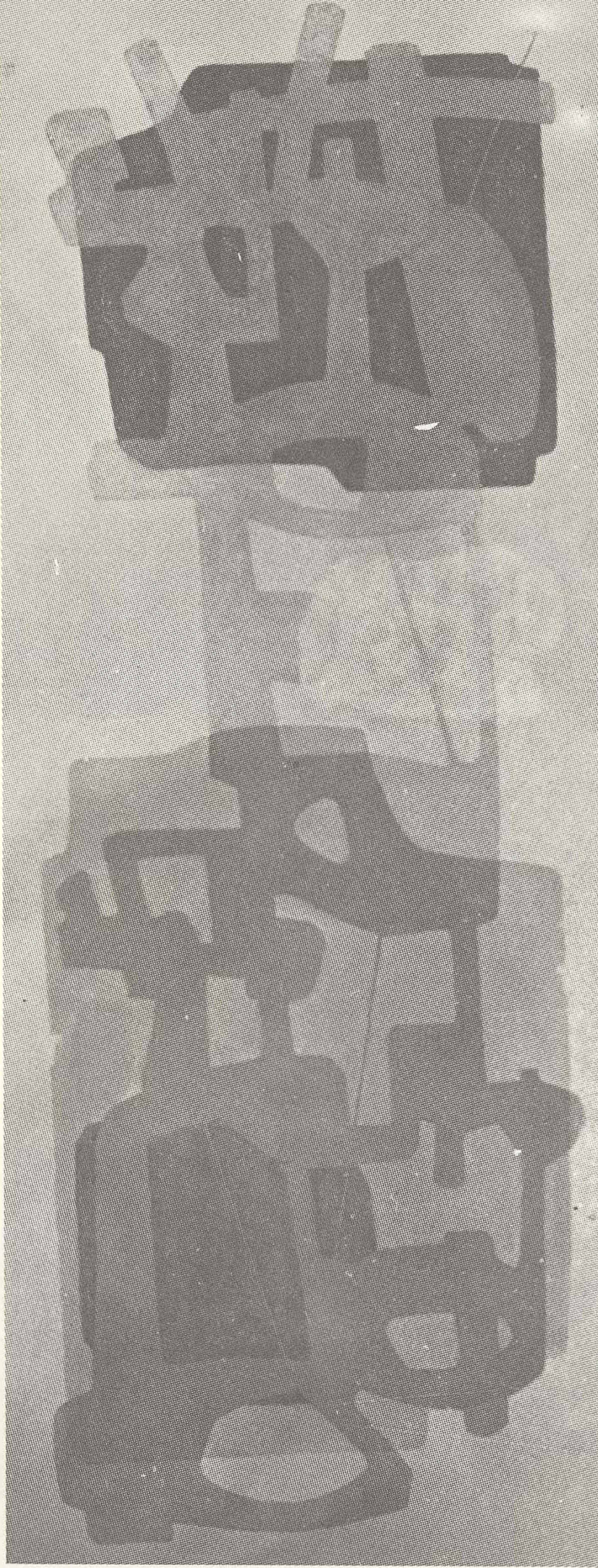
جامع بالابيض - محمود حماد



خاروف معلّق - محمود حمّاد



كتابة عربية - محمود حماد

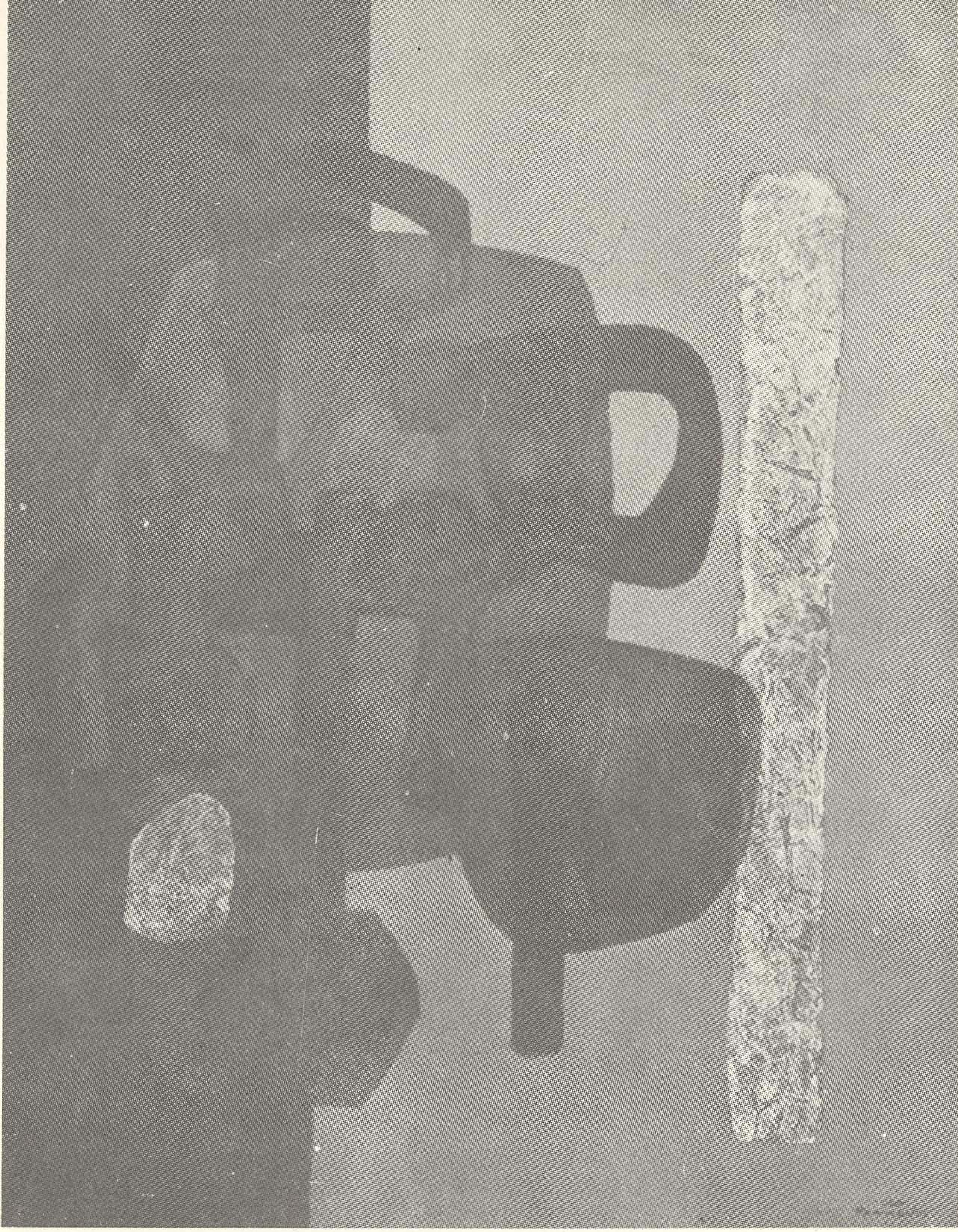


كتابة عربية - محمود حماد .

من الاحيان ، يربط تكويناته بحركة لانهائية هي في الخطوط ، وهي بالالوان والبقع الضوئية ، وينشد عبرها الاقناع الفني قبل كل شيء .

وفي نهاية هذه المرحلة رسم (محمود حماد) لوحتين كبيرتين تحت عنوان (الانسان والقدر) ، عرضهما في معرض خريف عام (١٩٦٣) ، وقد توصل في اللوحتين الى خاتمة هذه الفترة المتميزة ، فأعطى الصياغة التراجيدية المأساوية لحياة الانسان في علاقته مع الارض والحياة ، وقدم الرموز المختلفة التي تكشف عن قدراته التعبيرية المتميزة .

وفي هذين العملين يحس الانسان بأن (محمود حماد) قد استنفذ كل الطاقات التعبيرية الممكنة من هذا الاسلوب الذي قدمه ، وما يحمله هذا الاسلوب من قدرات مختلفة ، وكأنه يريد ان يقول بأن (المرحلة التشخيصية) قد وصلت الى قمتها وان عليه ان يبحث عن صيغ جديدة فنية يقدم عبرها ماهو جديد ، وهكذا وجد في الحرف العربي المنطلقات التي ستساعده على تجاوز المرحلة كلها بتجارب جديدة ، ختمت فيها هذه المرحلة وبدأ بها مرحلة جديدة ، تحمل العديد من المفاهيم المختلفة عن كل تجاربه السابقة .



كتابة عربية - محمود حماد

المرحلة الثالثة
١٩٦٤ - ١٩٨٤

لقد كان اكتشاف (الحرف العربي) له اهمية كبيرة على تجارب الفنان (محمود حماد) ، وذلك لان هذا الاكتشاف قد حول تجربته الفنية باتجاه (تجريدي) ، فقدم الاسلوب الخاص به ، الذي استقى عناصره من الكتابة العربية ، وما تملكه هذه الكتابة من قيم تشكيلية وتجريدية .

ويتحدث الفنان (محمود حماد) عن هذه المرحلة فيقول :

- ((لقد بدأت باستخدام الاحرف ضمن لوحاتي ، وكان (ادهم اسماعيل) في (القاهرة) يقوم بنفس التجارب ... وحين التقينا في احدى الاجازات ، واطلعنا على التجارب وجدنا ان هذا الشكل من الفن يمكن ان يكون طريقا خاصة ، فيها (التجريد) ، والاشكال المأخوذة من تراثنا في الخط العربي ، ولهذه التجارب عدة تطبيقات في كثير من المجالات)) .

وفي الحقيقة بقيت تجارب (ادهم اسماعيل) عبارة عن دراسات خطية لاحرف وكلمات ، وله تجربة لكتابة قصيدة شعرية بالالوان المائية ، ولم تتجاوز هذه المحاولات حدود هذه الدراسات ، وذلك لان وفاة (ادهم اسماعيل) المفاجئة اوقفت تجاربه دون استكمالها ، اما (محمود حماد) فقد حاول ان يتابع التجربة ، واعطى اسلوبا فنيا خاصا ، يملك الميزات التجريدية والتعبيرية التي ساعدته على تقديم (لغة فنية) خاصة به ، ولا نظير لها .

ففي البداية رسم عدة احرف متفرقة على سطح اللوحة ، وقدم الحرف بشكل مستقل عن غيره . دون



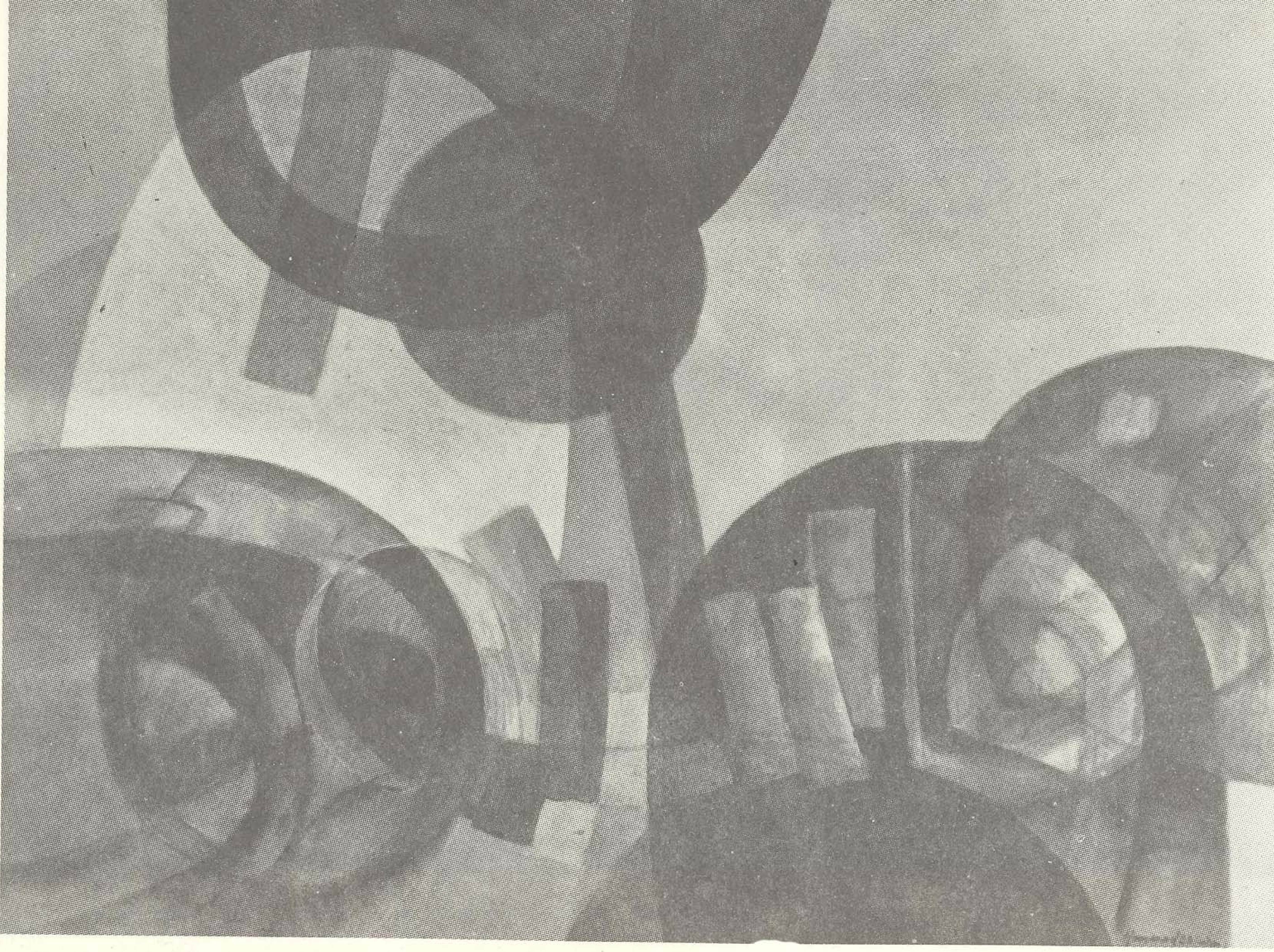
عمل رقم (١٦٨) محمود حماد

اهتمام باعطاء المعاني التي تتضمنها عملية جمع الحروف مع بعضها في كلمة ، ومن ثم بدأت تظهر الكلمات في لوحاته مثل كلمة (دمشق) ، أو الآيات القرآنية ، أو البسملة ، او بعض الكلمات او الامثال المعروفة ، او شطر من بيت شعر معروف ، الى آخر ما هنالك من الكلمات والعبارات .

ولقد تطورت الصيغ المختلفة التي لجأ اليها لرسم لوحته التي تحتوي على الاحرف والكتابات ، واخذت عدة اشكال ، وترجمت الغايات المختلفة التي كان يسعى لتحقيقها ، ويمكننا ان نشرح ذلك اذا حللنا اسلوبه الفني ، وطريقته في التعبير .

يقول (محمود حماد) :

– [تبدأ اللوحة بيضاء في اكثر الاحيان ، حركة اليد تملأ هذا الفراغ ... دون سابق تهيئة ، معتمد على الحس ، وعلى مراقبة التوازن بين الاشكال والخطوط ثم اتركها لاعود اليها ... بعين مرتاحة ، وذهن ناقد ، لاوازن واوجد الانسجام بين مختلف اجزائها ، وكثيرا ما يمحى مابدأت به لتظهر الاشكال الجديدة ، واترك للحس مهمة التوقف عن العمل ... هناك عاملان هامان في اللوحة ، العفوية في اللوحة .... وعامل المراقبة العقلية في الانجاز ... تأليف اللوحة عندي هو تأليف جديد ، خلق لواقع جديد ، هو واقع



قاسيون ـ محمود حماد

اللوحة ، وهذا لا يمنع ان يوحي العمل بصلة قريبة بشيء في الواقع)) .

ونستطيع ان نستبخ من هذا القول بأن (محمود حماد) يحاول الاستفادة من القيم التشكيلية والتجريدية التي يملكها الحرف العربي ، والكتابة لتقديم لوحات حديثة بتقنيات مختلفة وضمن مفاهيم معاصرة للفن .

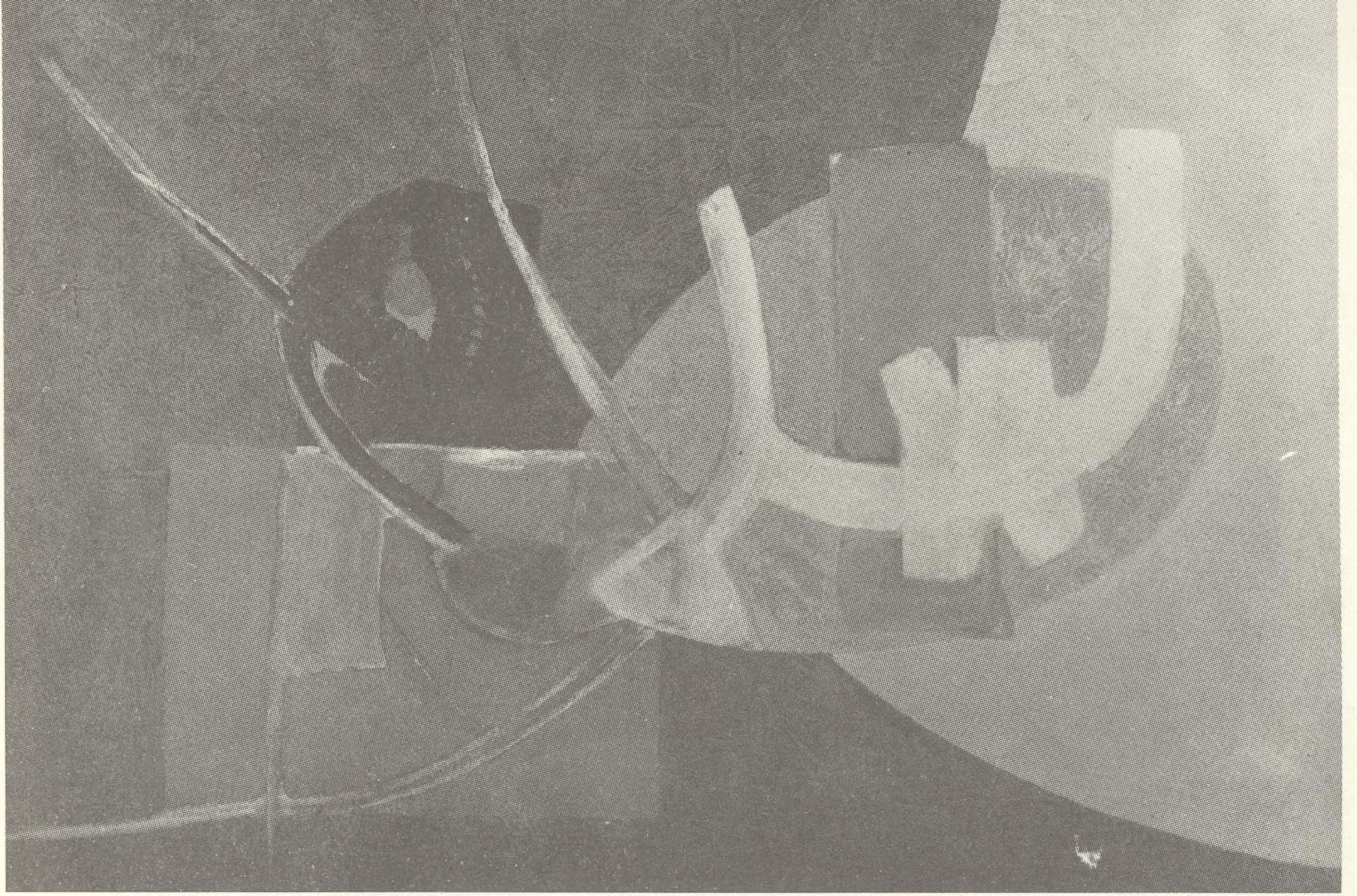
ولهذا يبدو ان الشيء الهام في تجربته هو وجود (كلمة) أو (حرف) أو (جملة) ينطلق منها ، وهذه الاحرف او الكلمات أوالجمل ليست هامة عنده لما تملكه من معان ادبية ، بقدر ماهي هامة لما تقدمه من محرض مبدئي له لتأليف لوحته ، ولهذا يولي الاهمية للعلاقات الفنية التي يقدمها العمل اكثر من المعاني الادبية ، ويركز كل جهوده على تنظيم اللوحة ، وبنائها لان التنظيم هو لب الفن وجوهره ، وهكذا ينطلق من (الكلمة المحرض) الى آفاق الخلق الواسعة ، وهكذا تنمو اللوحة وتتدرج في حوار لا ينتهي ، وفي خلق جديد ، ونظام لان كل اضافة تستدعي شتى التوازنات والعلاقات الفنية ، والتي لايمكن تحديدها مسبقا بل تخلق في نفس اللحظة، وهكذا تتكامل اللوحة وتتناسق اثناء العمل ليصل الى النهاية التي يحددها الحس والقناعة الفنية .

وهكذا تأخذ لوحته معناها حين يصل الى الرضى الفني ، نتيجة لشتى العوامل التي تتداخل لحظة الخلق وفي نهايته ، وعندها تنظم علاقة الحرف بما حوله أو الكلمة وما خلفها ، على نحو متباين في كل مرة .

تارة نراها انفعالية تعبيرية ، حين تتحرك الكلمة على السطح بقوة ، وبشكل مباشر ، ولهذا تسيطر العفوية على التعبير ، وفي تجارب أخرى يتدخل العقل في التعبير لينظم اللوحة لتصبح متماسكة ، ويؤدي دورا اكبر من العاطفة ، وتتفاعل الكلمات مع ماحولها بدقة وتوازن .

وقد يرسم الكلمة على شكل حركي في فراغ تصويري ونكتشف أن هذا الحرف عبارة عن كتلة في هذا الفراغ الكوني ، ونحس بأن الحرف يملك الابعاد الثلاثة كما هو يملك البعدين احيانا ، وعندها لا تتوازن اللوحة كسطح مشدود بل تتوازن لعلاقة بين فراغ وكتلة كما في النحت ، وقد نراها عبارة عن توازن بين مساحات ضوئية وبقع لها درجة من عكس الضوء ، وتتباين كلما استطاعت عكس الضوء ، أو كانت كتيمة .

وقد يعتمد على العلاقات بين الاحرف بدون الوان، ويقدم لنا اللوحة الوحيدة اللون ، والمتدرجة الاضاءة ،


السلام ـ محمود حماد

أو يعتمد على التضاد اللوني بين الحرف والخلفية ..

وهكذا اصبحت تجاربه مختلفة ، حسب المفاهيم التصويرية والتجريدية التي تلعب الدور الاول ، واختلفت هذه اللوحات في الاحاسيس التي تقدمها لنا تبعا لهذه الاختلافات ، وما تملكه من قدرات فنية ، واصبحت (الكلمة المحرض) هي بداية ، والاغناء عن طريق القيم الفنية التي تعطي شتى اشكال العلاقات ، التي تصل الى حاتمالات لامتناهية العدد ، لاستخدام نفس الكلمة أو الحرف ، اذ نستطيع ان نكتب الكلمة على قماش اللوحة ، وندرس علاقات الكلمة مع الخلفية، من حيث (التبدل في الضوء) أو (تنوع الالوان) أو (علاقات التضاد والتناغم) أو (اختلاف ملمس السطح) .. وهذه الدراسة المنهجية توصلنا الى صيغ فنية لامتناهية في عددها ، واحتمالاتها ، فهي كالسلسلة الهندسية تتسارع بلا توقف ، واذا اضفنا الى هذه العلاقات التشكيلية (العقل او العاطفة) و (جمال التشكيل أو توازنه) و (علاقة السطح بالفراغ) ، وما تستدعيه كل واحدة منهامن احتمالات نصل الى امكانات لامتناهية لكلمة واحدة فكيف اذا تنوعت الكلمات والعبارات .

وهكذا اعطى الفنان (محمود حماد) تجاربه التجريدية اللامشخصة ، أو القريبة من الواقع ، وفق المفاهيم التصويرية ، وقدم لنا الامكانية لخلق لغة فنية لا محدودة امكانات التعبير ، والتي تنطلق من ابجدية فنية هي الحرف العربي نفسه ، واثبتامكانات الخلق عند الحرف لا يمكن ان تكون محدودة ، كما هي حال اللغة العربية التي يمكن خلق مالا يتناهي من الكلمة من (٢٨) حرفا عربيا .

وهكذا تتشابك الالوان وتتداخل في علاقات متباينة وكذلك الاشكال ، ولكن المحور الاساسي للوحته يبقى هو (الكلمة ـ المحرض) ، ولهذا تتمتع بالدورالاساسي في اللوحة ، لانها تمثل الحياة ، وهي تتحرك وتتبدل في مواقعها وعلاقاتها ، ولكنها تبقى موجودة ، تمثل الحياة في اللوحة ، وهي المصدر الانساني في العمل الفني ، تتصدره ، وفيها من العفوية أو الحيوية ما يجعلها اكثر قدرة من غيرها على البقاء ، على اختلاف الصيغ التي وضعت فيها ، ..

ولهذا اصبحت (الكلمة) هي الفاعلة كما كانت دوما في تراثنا العربي ، لانها تتحرك اولا على السطح ، ومن حركتها تستدعي الاشكال والعلاقات الاخرى ، التي تتآلف معها وتقدم الفن الحديث ، وهكذا اصبحت الكلمة الوسيلة الاساسية الموحية له كما كانت في الماضي وسيلة اساسية للتعبير عن الكاتب والشاعر ، واصبحت معبرة مؤثرة على الاخرين كما كانت في الخطابة والشعر العربي .

الفنـــان

نذير نبعة

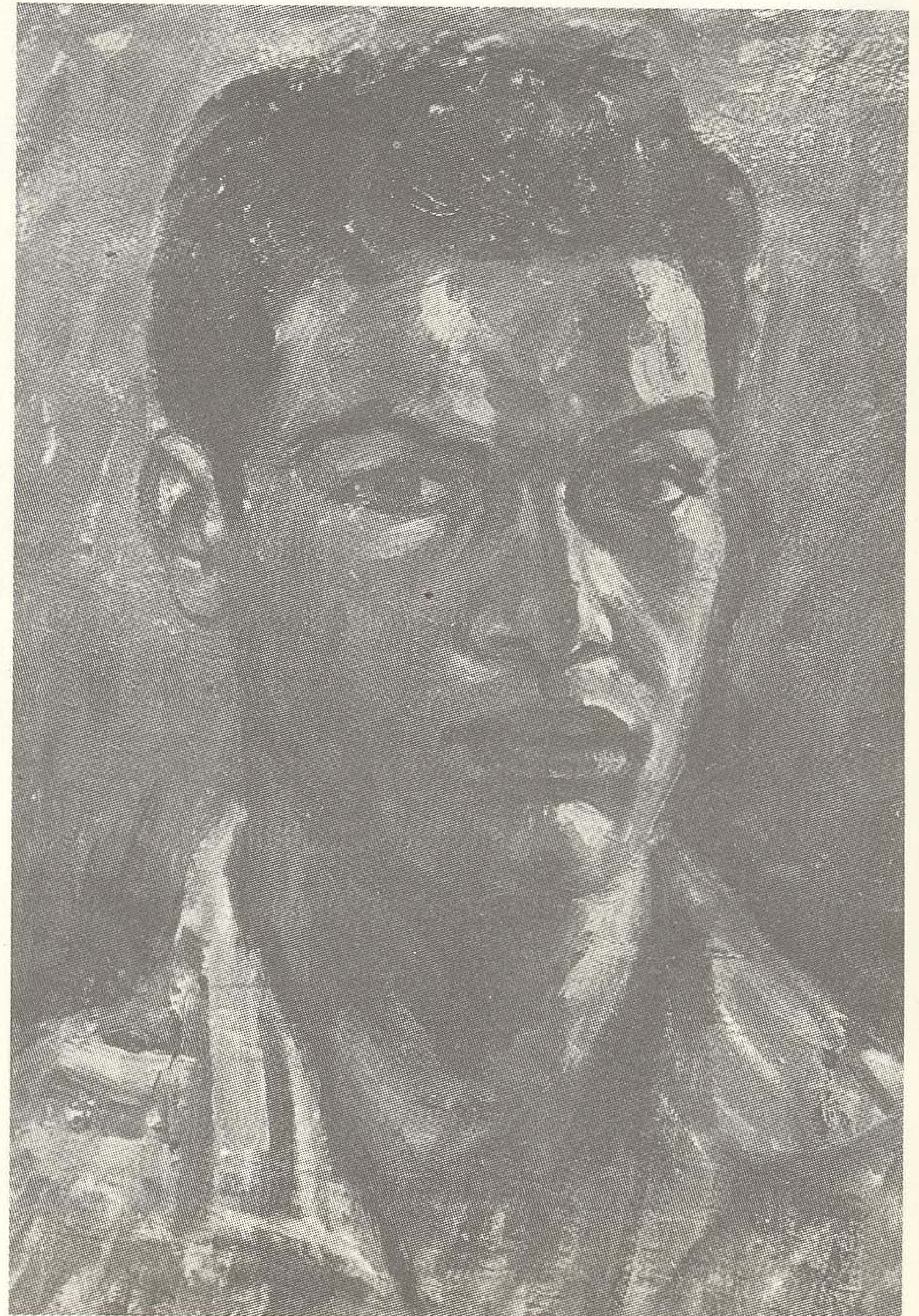
لقد استطاع الفنان (نذير نبعه) اثبات جدارته كفنان طليعي في حركتنا الفنية ... وذلك بعد فترة انتاج فني متواصل ، وحقق (أسلوبا متميزا) ، يملك اللغة الفنية القادرة على التعبير عما يريد ، ودلل عبر المراحل المختلفة التي مرت بها تجربته ، على تنوع قدراته الفنية والتعبرية ، وعلى غنى ما قدمه عبر مسيرته الفنية ، حتى استقرت تجربته على أسلوب خاص ، يمكن وصفه على أنه [واقعية ... مبسطة ومعبرة] ، وقادرة على التواصل مع الناس ، والتعبير عما يرغب به ، من رؤى ومواقف فكرية وفنية ، وتوليد الفن العميق والاصيل ، ومن أبسط الاشكال وأكثرها عادية وألفة .

وقد مرت تجربته بعدة تحولات فنية ، وأسلوبية ، وعرفت عدة صياغات فنية ، وذلك منذ عام (١٩٥٥) حين اكتشف ولاول مرة ... انه يستطيع التعبير بالرسم ، حتى أعطى ما هو متميز وخاص ، وقدم اللغة الفنية القادرة على التعبير عما يرغب به ، والتي منحته الرضا والقناعة .

وقد انطلق من (الواقعية) ... وان لوحاته الاولى تكشف عن تعلق بالفن الواقعي ، كما تكشف قدرته على التعبير بالخطوط ، وقدرته على النفاذ الى أعماق موضوعاته ،وعدم الوقوف عند الرؤية الحسية الاولى ولا ينقل ما يرى مباشرة ، بل يسعى الى النفاذ لاعماقه ، وتقديمها .

وكانت (الواقعية) هي محور تجاربه الفنية التي رسمها في فترة الدراسة الاولى في (القاهرة) ، الواقعية التي لا تنقل ما تراه حرفيا ، ومباشرة ، بل الواقعية التي تسعى لتأليف الموضوعات ، واعطاء العمق عن طريق المضمون الاجتماعي للعمل ، وان لوحته عن (عمال مقالع الاحجار) تدل على المفهوم الجديد للواقعية الذي توصل اليه فترة الدراسة الاولى .

وجهـ - نذير نبعة





الاصلاح الزراعي - نذير نبعة



حاملة الجرة - نذير نبعة



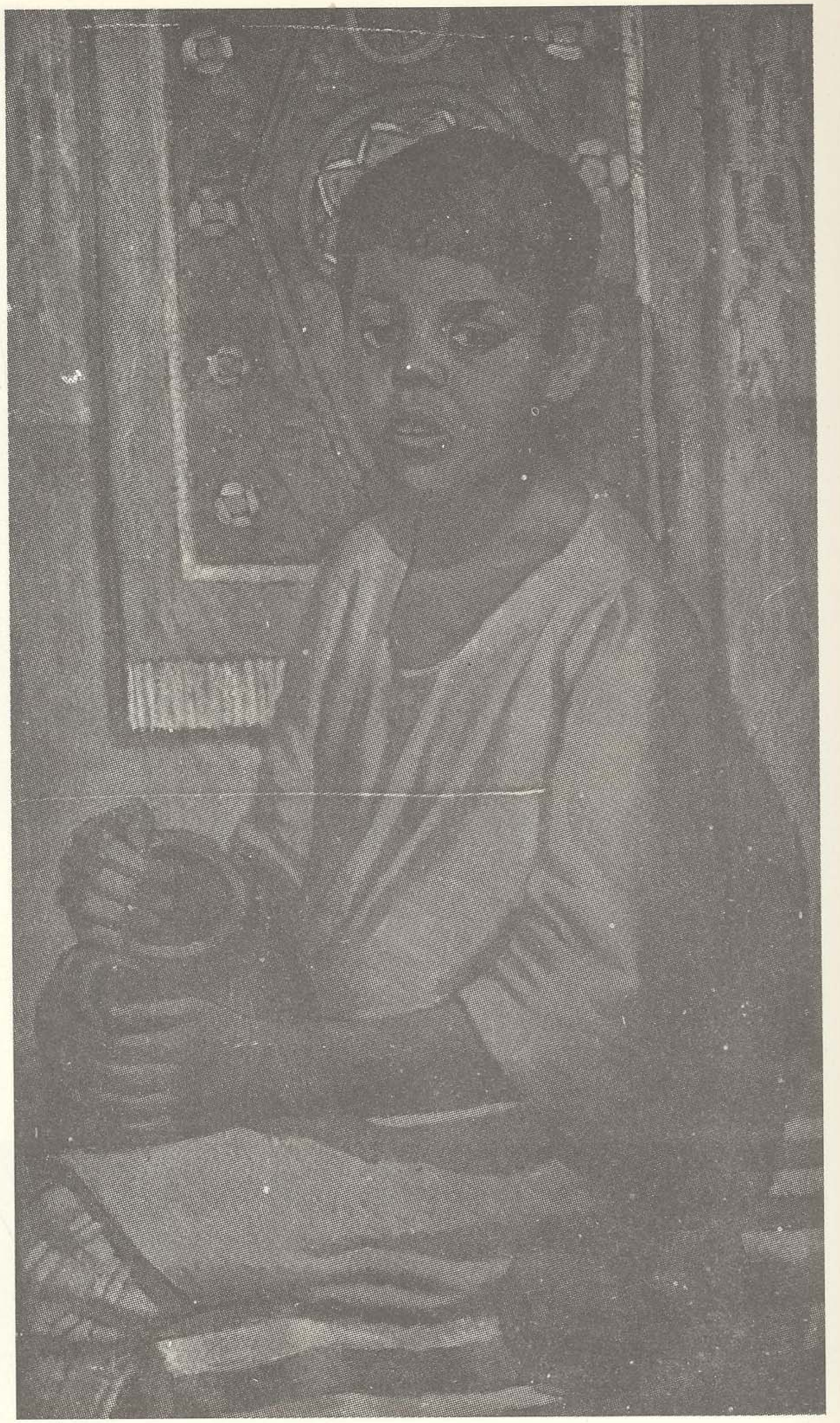
عمال مقالع الاحجار - نذير نبعة

واتجه بالواقعية اتجاها تعبيريا بعد عودته مباشرة، وعبر من مآسي الانسان المعاصر في مواقفه من الحضارة الحديثة ، فأعطى وجها آخر للواقعية ... حين ربطها بالدفاع عن الانسان ... وعن استلابه وضياعه في عالمنا المعاصر ، وسمح لنفسه ببعض التحويرات الفنية للانسا نوالاشكال لتساعده على التعبير عن (المضمون) الذي يريد ، محاولا التخلي عن الرؤية التقليدية للواقعية ، والالحاح على مفهومها الجديد ، على أنها تعبير عن الارتباط الواقع ، وتقديمه ، وليست النقل المباشر ولا تصوره بالمفهوم الحسي الفيزيائي .

وساعدته هذه التجارب على البحث عن تحليل للجسد الانساني واختزاله ، وتلخيصه ، وابتعد عن تقديم الافكار المسبقة عن الانسان ، ولجأ الى تحليله وتبسيطه ، وهكذا اكتشف قدرة الخط على التعبير ، وبلون واحد ، عن المواضيع المختلفة ، ودخلت تجربته في مرحلة جديدة تؤكد على الواقعية الفنية ، وعلى الحلول الممكنة تشكيليا للتعبير عن أعمق الموضوعات ، فقدم (المرأة) كنسيج عضوي ، وألح على الاشكال اللحمية الكتلية التي تكسي الاجساد ، وأعطى فنا هو شعرا ، وهو لغة خاصة تسمح له بأن ينقل ما يريد ، وهذه التجارب فتحت الباب على مصراعيه الى (فن سياسي مباشر) ، فرسم مئات اللوحات وبمختلف المواد ، عن المواضيع السياسية الراهنة ، وأعطى الفن السياسي الخاص ، وربط الواقعية بالمواضيع السياسية ، دون أن يرسم الاشكال بشكل واقعي ، بل اختزل وأضاف وتوصل الى صيغة مختصر الانسان وتقدمه ، الانسان الشهيد والانسان المقاتل ، وحاور المواضيع المختلفة ، مقدما حلولا فنية ملائمة .

بوحين سافر الى (باريس) للدراسة ، أخذت (الواقعية) شكلا جديدا ، واتجهت الى تحليل الواقع واكتشاف القيم الهندسية فيه ، ومحاورة المفاهيم التصويرية في علاقتها مع القيم التجريدية ودخلت تجربته في تصور جديد للفن ، يؤمن بأن أعمق الافكار يمكن التعبير عنها بأبسط الصيغ ، وقدم الحلول الفنية الممكنة واستعان بالرموز التي أغنت موضوعاته ، وأعطتها العمق الضروري .

وهذا يدل على أن (نذيرا) قد ربط فنه بالتعبير عن الانسان ، وعلى أن يكون تعبيره واقعيا بالمعنى



طفل وجرّة - نذير نبعة

الجديد للواقعية وأن تجربته قد عكست دوما مضمونا انسانيا بصياغة تتطور عبر التجربة ، والاكتشاف ، وهو يجري بحوثه الفنية المختلفة ، ليعمق هذا المضمون ، واعطائه المتانة الفنية ، والصيغ الملائمة ، وهو يولد في كل مرحلة ما هو جديد يتفاعل مع ما سبق له أن اكتشفه ، حتى يعطي ما هو أعمق وأكثر أصالة .

وقد اكتشف عبر هذه المسيرة ، والتجربة ، بأن على الفنان أن يخوض تجربة الاصالة وحيدا ، وعليه ألا يقنع بما هو موجود من مفاهيم فنية سابقة ، ولا يرضى بما هو قبلي لان عليه أن يضيف دوما ما هو جديد ، ويتعرف على الاساليب ويجربها ، ويستخلص منها ما يريد ، ولهذا عرف عبر مسيرته الطويلة العديد من التجارب الفنية ، واقترب من بعض المدارس الفنية الشهيرة ، واستفاد منها ، ودمج بين أكثر من أسلوب في حوار ، حتى اكتشف ما يبحث عنه ، والذي مثل خلاصة مكثفة لتجاربه كلها ، وما تعلمه ، وما اختاره من صيغ وما آمن به من أفكار .

وقد وضع كل التجارب أمام تساؤل أساسي ، هو مدى قدرتها على الايصال ، وتفاعلها مع الناس ، وذلك لكي يحل الاشكال الاساسي ، الذي كان يشغله في المراحل الاخيرة ، أن يقدم الفن الاصيل الواقعي والعميق ... والقادر على التفاعل مع الاخرين وعبر لغة مقروءة .

وهكذا قدم لنا الشكل الاعمق للواقعية حين ربطها بالرمزية والتي أخذت معنى جديدا مستخلصا من كل تجاربه ، والتي نشأت نتيجة لتفاعلها مع الصياغة الواقعية الدقيقة ، ومع الاشكال البشرية التي تبدو اساسية ، والعناصر والخلفيات التي أخذها من الواقع المحلي ، والتي حملت (مضمونا جديدا) و (رمزا) اكتسبته من علاقاتها مع بعضها ، وهكذا لم تعد الخلفيات والزخارف والاواني والحلي ... مجرد زخارف أو جمالية بلا مضمون ، بل اكتسبت من وضعها الجديد ... المضمون المعبر ، وكذلك هي المرأة ..

وأغنى تجاربه بما أحبه من عناصر محلية ، أعطاها في اطار واقعي ، ولكنها أخذت قيمة جديدة ، وقد ساعدته على التعبير عن المضمون الذي يريد ، وقدمت الاطار الذي يخدم المضمون ، وهكذا أحيا وجدد هذه العناصر وأعاد تقديمها ، وحملها الافكار التي يريد ، وظلت لغته فنية تشكيلية تستخدم الحلول الفنية ، بدون تعقيد ، وجعل المشاهد ـ أي مشاهد ـ يرى في لوحته ما يرضيه ، مهما كان هذا المتذوق ، تاركا لمن يريد العمق أن يكتشفه في نفس اللوحة ، مستعينا بالاساطير القديمة ، وبالعالم الخاص الذي قدمه بكل خصوصية ، ليكشف عن أسلوب شخصي متميز ..

وقدم كما عودنا ، رؤية عميقة متميزة ، تربط الفن بالواقع وتعبر عن (المضمون) ، وعبر وسائل فنية محضة ، وظل الانسان هو الشغل الشاغل له ، وظلت رؤية واقع هذا الانسان هي الغاية الفنية ، وأضاف الى ذلك كله ... شيئا هاما وهو أن على الفن أن يملك القدرة على التحاور مع هذا الانسان الذي أنتج الفن أصلا له ..

وهكذا أضاف الهدف الجديد لتجربته والذي اكتشفه مع حواره مع واقعه ، ودلل على عمق صلته بالواقع ، كأشياء وتراث ، وعلى عمق ارتباطه به كبشر وحالات انسانية .

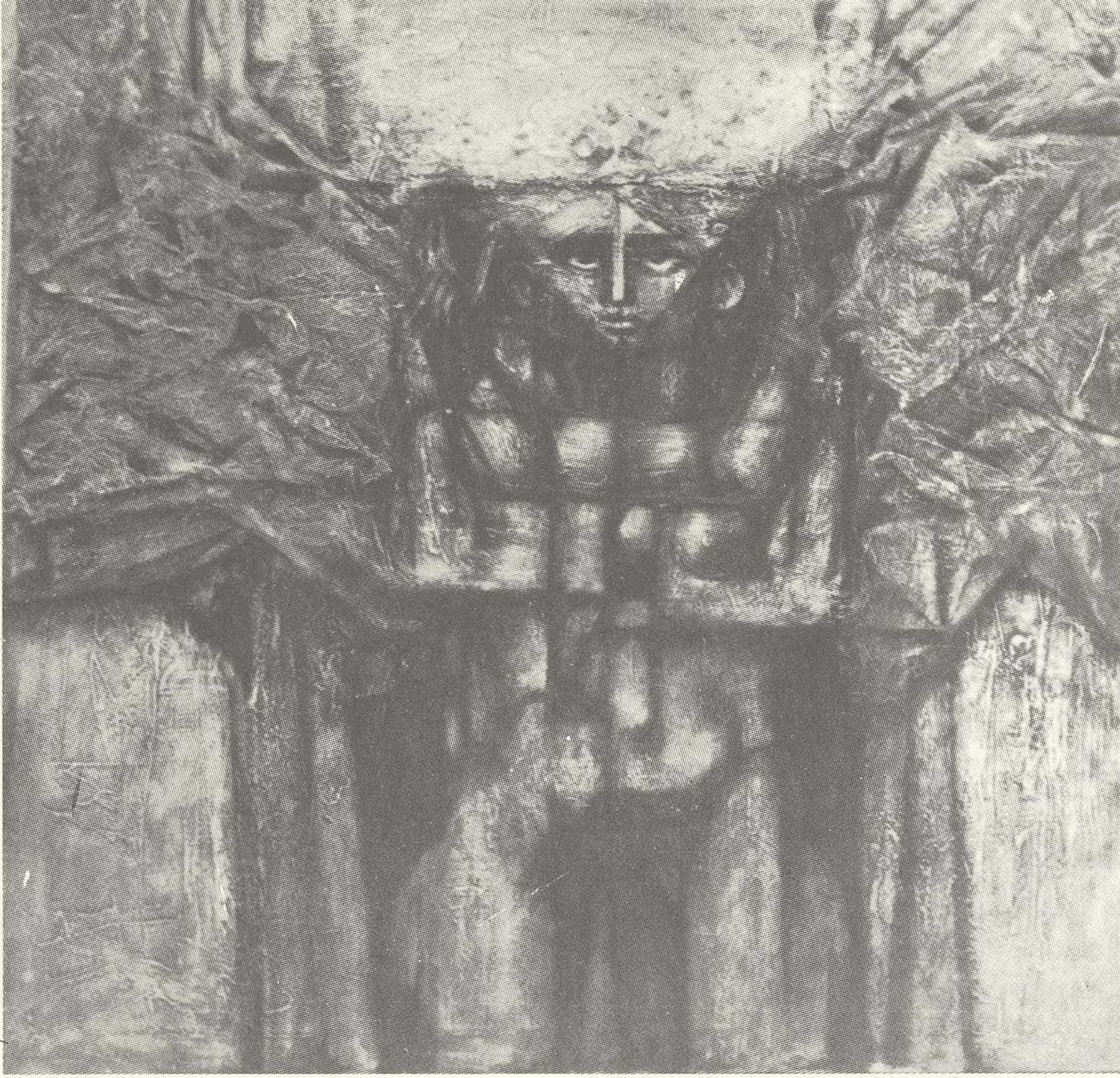
وهذا يعني أن تجربته الجديدة هي محصلة وتركيب لكل ما قدمه في الماضي ، ولن يتسنى لنا فهم ما توصل اليه ما لم نلق نظرة على هذا الماضي لندرسه ،



طفل ومراكب - نذير نبعة



حاملة الجرة - نذير نبعة



فتاة - نذير نبعة

ونحلله ، ونكتشف المراحل المختلفة التي مرت بها تجربته ، والتي ساعدت على الوصول الى ما توصل ، ولسوف نرجع هذه المراحل الى ثلاث مراحل هامة ، لها خصائصها المستقلة ، ولها موضوعاتها وصياغتها وأهدافها التي صبت جميعا في هدف واحد تبلور في أسلوب (نذير نبعة) الجديد والخاص .

المرحلة الاولى

١٩٥٥ ــ ١٩٦٥

ولد الفنان (نذير نبعه) في قرية (المزة) القريبة من (دمشق) عام (١٩٣٨) ، وترعرع في احضان الطبيعة في الاماكن المجاورة لدمشق ، وخصوصا في الربوة ، ومن عائلة متواضعة في وضعها المادي ، وتعرف على الفن في المرحلة الثانوية ، واكتشف قدراته على التعبير الفني ، وكان على صلة بالفنان الراحل (محمود جلال) ، نتيجة لصداقته مع ابنه (خالد) الذي كان فنانا أيضا .

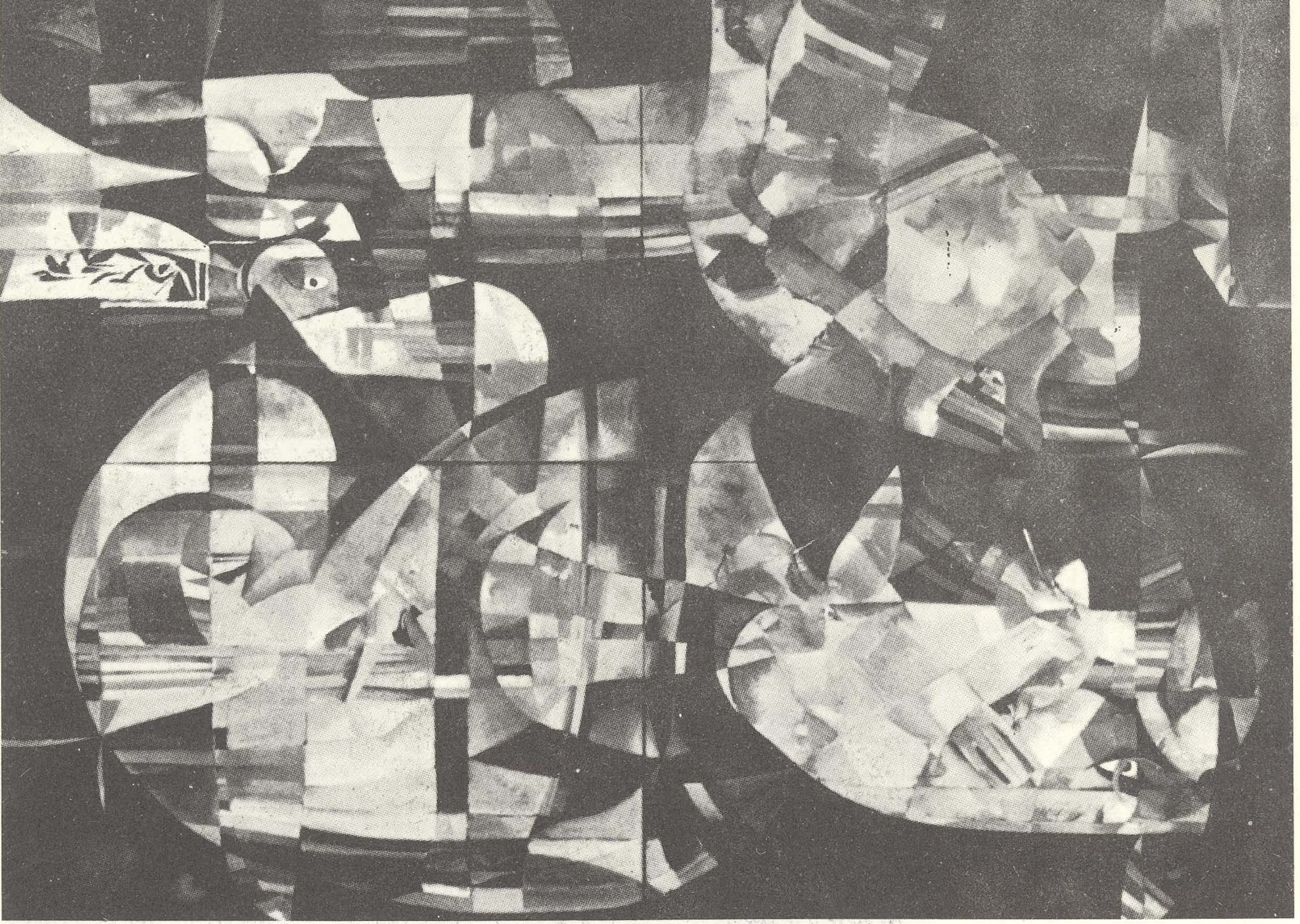
وأمضى فترة من التمرين في مرسم الفنان (ناظم الجعفري) ، مستفيدا من قدرات هذا الفنان على الرسم ، وما يملكه من اتجاه واقعي دقيق ، كما زار مرسم الفنان (نصير شورى) ، وتعرف على أعماله الانطباعية ، وكانت الانطباعية هي الفن السائد في هذه المرحلة ، ولكن (نذيراً) لم يتجه الى الانطباعية ، ولم يكن واقعيا بالمعنى المعروف عند الفنانين الواقعيين ، ولهذا لم يفضل الرسم المباشر للموضوعات ، بل آثر أن يختار شجرة من هنا ، وشجرة من هناك ليؤلف لوحات المناظر ويجمع هذه العناصر المؤلفة في لوحة ، وقد استفاد من تجربته الفنان (محمود جلال) ، التي كانت تتجه الى تأليف الموضوعات وتفضله على رسمها مباشرة ، أو نقلها من الواقع ، وهكذا اكتسب دقة الرسم الواقعي ، وأضاف التكوينات المبتكرة ، وتدرب على التأليف الفني منذ البداية ، وأحب اختيار موضوعاته ، وتشكيلها وفق رغباته ، وقدم التجارب الفنية التي تريد اعادة تأليف الواقع وتقديمه ، ولا تبقى عند حدود نقله المباشر ، محاولا تقديم رؤية شخصية .



الفتاة والمدينة - نذير نبعة



فتاتان - نذير نبعة



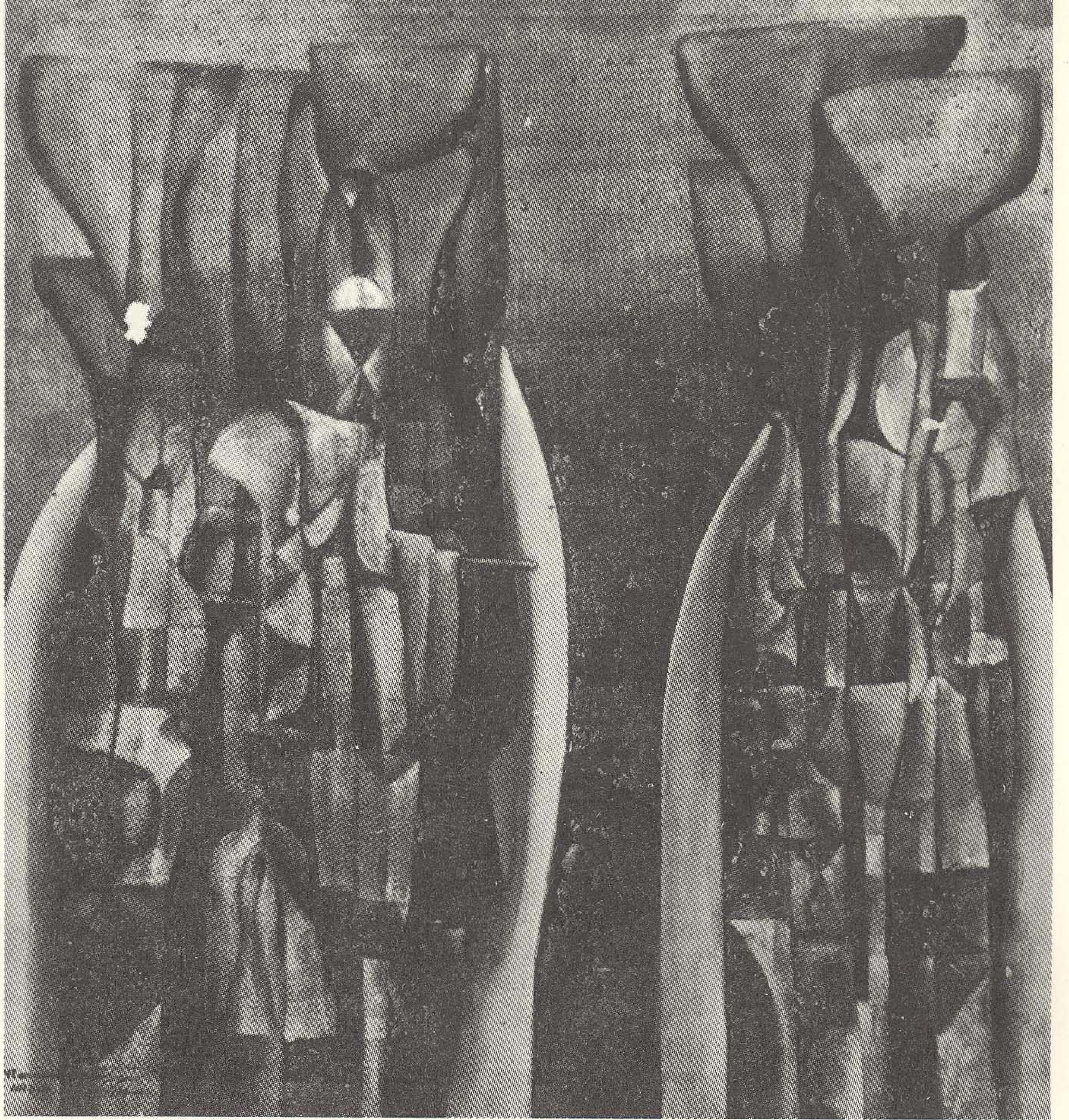
رحيل على خلفية سوداء - نذير نبعة

وقد أتاحت الفرصة له أن يتعرف على التجارب الفنية الحديثة التي قدمها الفنان الراحل (أدهم اسماعيل) ، الذي عبر عن طريق الخط العربي اللا متناهي ، وقدم فنا عربيا حريشا ، وكذلك شاهد أعمال الفنان الراحل (نعيم اسماعيل) الذي رسم عدة موضوعات سياسية بروح عربية ، وأعمال الفنان الشاب (مروان قصاب باشي) الذي حاول التعبير بلغة حديثة في تلك الفترة ، و (برهان كركوتلي) الذي قدم تجارب واقعية ، تختلف عن تجارب الرواد .

لكن مرحلة (التكوين) الاساسية ، التي أعطت (نذير نبعه) أهم المنطلقات الفنية والفكرية ، هي فترة الدراسة الاولى له في (القاهرة) ، التي عرفته على الفن التشكيلي بشكل صحيح ، وهكذا اطلع على الانطباعية وعلى الواقعية ، وأدرك الخلفيات الفكرية التي تكمن خلف هذه المدارس الفنية ، وكانت (القاهرة) تعيش فترة ازدهار فكري وثقافي ، والعاصمة الحضارية التي تجمع الطلبة من أنحاء الوطن العربي وأفريقيا ، المعارض فيها عديدة ولعل أهمها (بينالي ... الاسكندرية) الذي كان يعكس الفن التشكيلي في كافة دول البحر الابيض المتوسط .

واستفاد من تجارب المدرسين الذين التقى بهم ، وزادت خبراته الفنية ، وقدم التجارب الدراسية المتنوعة التي تدل على قدرته الفنية العالية ، والتي صقلتها الاجواء الفكرية التي ساعدت على تبلور أفكاره ، والتي يمكن أن نحصرها ضمن عدة مفاهيم أساسية ، ولعل أهمها ربط الفن بالانسان ، وتقديم الفن الواقعي لكن بصورة متحررة ، والاهتمام بالفنون الشعبية ، واعتبارها مصدرا هاما للفنان التشكيلي ، والاستفادة من الاساطير ومن المأثورات الشعبية .

وعلى الرغم من أهمية النتائج التي حصل عليها أثناء الدراسة ، لكن تجارب (نذير) الفنية ، كانت في مجملها دراسية ، يلح فيها على (التأليف) ويقدم المضمون الاجتماعي بلغة فنية واقعية دقيقة ، وينطبق ذلك على لوحته الهامة (عمال مقالع الاحجار) التي تدل على المستوى الفني المتميز الذي حققه في التعبير الواقعي ، وخصوصا في مجال (التكوين) ، الذي نراه



تفتح الزنابق - نذير نبعة

حيا متحركا ، فيه الفهم الصحيح لمعالجة الموضوع ، وقد اعتمد على مجموعات من العمال ، كل عاملين معا يمثلون مجموعة ، وقد أعطى كل شخص وضعا يختلف عن الاخر ، في حركته وفي اتجاهه ، وساعدته العناصر الخلفية على التأكيد على المضمون وعلى الايحاء بالعمق، وأضاف الى هذه المجموعات الروابط التي جعلت الحركة مستمرة بين المجموعات ليشعرنا بترابط العمال مع بعضهم ، وتفاعلهم في الجهد المبذول ، ووحدة مصيرهم ، ولم يبرز شخصا منهم على باقي المجموعات، بل أعطاهم جميعا حجما واحدا ، في المقدمة ، وأشعرنا باستمرارية العمل حين وضع المجموعات في الخلفية ، وحين أضاف سلسلة من البشر العاملين في أقصى اللوحة ، ليؤكد على الحركة والاستمرارية ، بحيث ينتقل النظر من المقدمة الى الخلفيات براحة ودون أي جهد . وهذا يدل على مدى وعي (نذير) للتكوين بمفهومه الواقعي والجدلي ، والذي لا نرى فيه السكون ، بل نحس بالايقاع الحركي الذي يجعلنا نمعن النظر فيما نشاهد ، وننتقل من عنصر لاخر ، لنرى في حركته وفي علاقته مع غيره مفاجأة غير متوقعة ، حتى ننتهي الى الجبل الذي أعنق الخلفية ، ومنع الفراغ من الظهور ، ولا نراه يؤكد على الآلات الضخمة ، بل نراه أعطاها حجما ضيقا في الخلفية ، وذلك لانه يريد تصوير الجهد الانساني ، وصراعه مع الصخر ، وتفوقه عليه عبر التضامن الذي تؤكد عليه علاقات الاشخاص وحركاتهم واستمرارية الحركة .

وقد أعطت اللوحة الانطباع بأن (نذيرا) ، قدم لنا لوحة تحمل الكثير من المفاهيم الواقعية الاشتراكية ، وهي تتجاوز كل المفاهيم السابقة التي عرفناها ، وتدل على مدى تمكنه من الامور الاساسية في الفن ، وتكشف عن قدرته على التعبير عن الموضوع فيما أضافته بل تعتبر تتويجا لكل تجاربه ، وتجاوزا هاما لكل ما عمل .

ولكن هذا المفهوم للفن الذي توصل اليه ، وأبدع فيه ، قد دفعه الى البحث عما هو أفضل ، وذلك نتيجة لقناعته بأن على الفنان أن يتجاوز نفسه دوما ، وأن يضع لها أهدافا جديدة ، وان هذه الاهداف قد حددتها الرؤية الفكرية التي تكونت في (القاهرة) ، بأن



منظر رقم (١) نذير نبعة

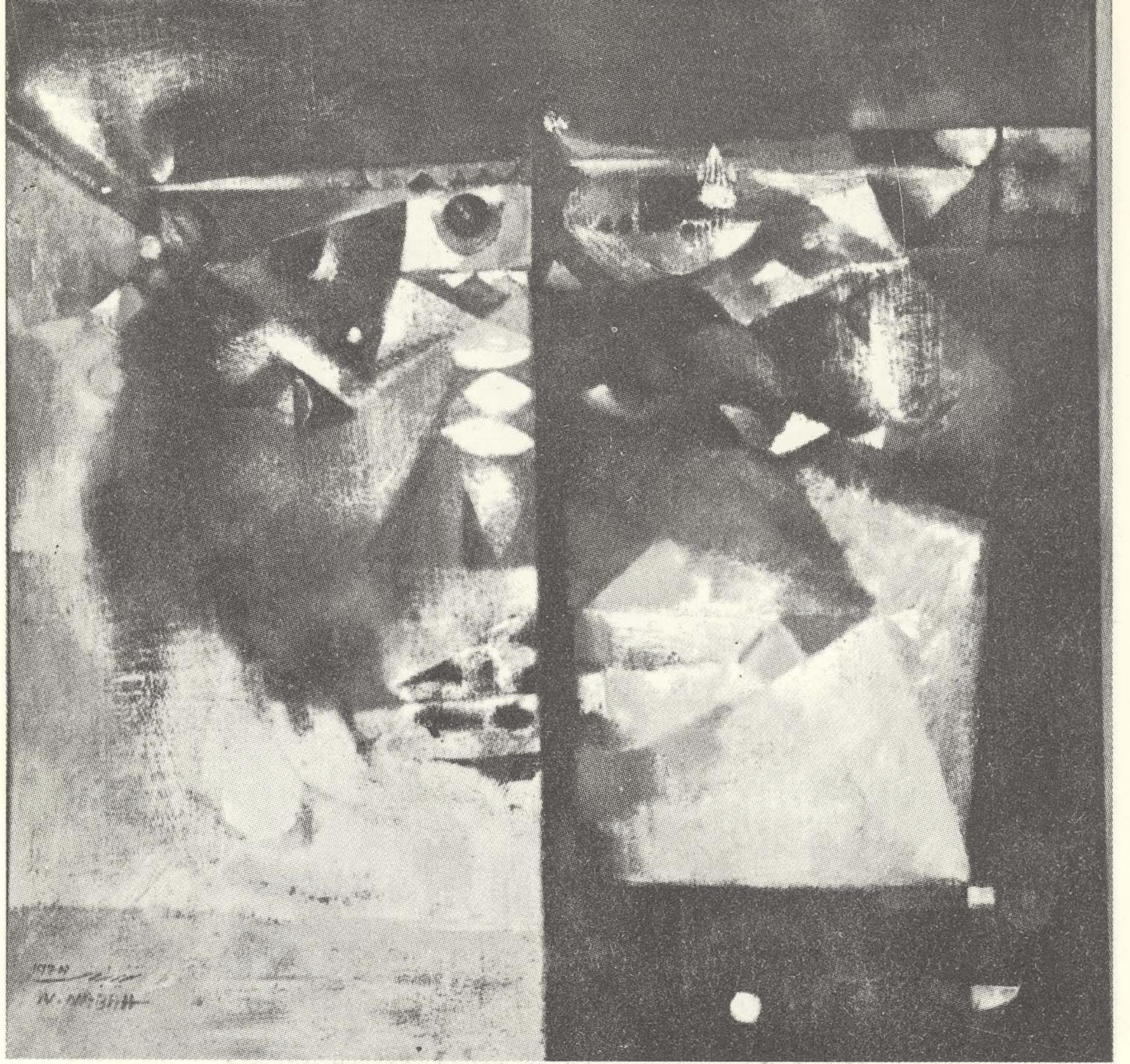
على الفنان أن يقدم واقعية متحررة وأن عليه أن يرتبط بريف بلاده ، وفنونها ، وهذه الافكار لم تكن ممكنة التطبيق في (القاهرة) ، ولهذا السبب أجل تنفيذها لحين عودته ، وأتاحت له فرصة الاقامة في (دير الزور) للتدريس فيها أن يحاول ذلك .

لقد رسم عدة تجارب في (دير الزور) ، واستهوته أشجار (الغرب) على ضفاف الفرات ، وقدم بعض موضوعات محلية ، وأتاحت الفرصة له لان يرسم كل ما يرى ، ويختزن الكثير ، وهو عارف بأن عليه أن يكتشف الحياة في المدينة ، وعليه أن يبدأ رحلة جديدة ، يكتشف فيها نفسه ، ويقدم ما هو خاص ، ويتجاوز المرحلة الدراسية ، التي استفاد منها ، وكانت المفاجأة في عام (١٩٦٥) حين نظم أول معارضه في دمشق ، وقدم فيه مجموعة تجاربه الجديدة ، التي بلورت رؤية جديدة للفن لم نألفها قبله ، ومختلفة تماما عما رسمه أثناء الدراسة ، والمعرض يمثل نهاية مرحلة ، وبداية مرحلة جديدة اختطها لنفسه .

وقدم الواقعية بصياغة جديدة ، نراها أقرب الى التعبيرية،لانها لجأت الى التحوير ، والى تقديم الانسان في وضع استلاب كامل ، وتلح على العلاقة بين هذا الاستلاب وبين التطور اللا انساني للحضارة الحديثة، واستعان بالاساطير الشعبية والدينية ، وقدم العناصر المختلفة التي حملت الرموز الجديدة المعبرة عن حالة تراجيدية يعيشها هذا الانسان .

واعتمد على مهارته الفنية في التنفيذ ليقدم موضوعاته ، وحمل لوحاته الافكار والاساطير والعناصر الرمزية المساعدة ، والتي دلت على اطلاعه على تجارب الفن العالمي ، وصلته بالتجارب الفنية المجددة في مصر العربية ، والتي قدمت لنا هذه القضايا .

ومن أهم اللوحات التي عرضها ، لوحات (الطلسم) و (اسرافيل) و (انليل) و (كاهنة مردوخ) و (ساعة التنفيذ) و (صرخة سزيف) و (الزير) ، وكلها تدل على امتزاج بين أكثر من عالم واحد ، وعلى تداخل أكثر من فكرة في لوحة واحدة ، فنحن نرى (الاسطوري) لابعد الحدود ، الذي أخذه من الاساطير القديمة في بلادنا ، ومن الاساطير الشعبية ، ومن الاساطير العالمية،



وجه - نذير نبعة

الى جانب (الرموز) التي تنوعت بين (رموز تشكيلية) لها طابعها الفني ، كاللون الموحد الازرق المخضر الذي يعطي المشاهد نغما حزينا ، وبين (رموز أسطورية)اذ أضفى على (سيزيف) و (انليل) و (إسرافيل) و (كاهنة مردوخ) وغيرها المفاهيم الرمزية التي عبرت عن قضايا معاصرة تماما ، و (رموز شعبية) أخذها من الحياة التي حوله ، مثل (الحوت يبتلع القمر) و (الزير) وقدم عبرها رؤيته الجديدة ، وهناك (الرموز السيريالية) التي أصبحت معروفة في الفن التشكيلي العالمي والتي أعاد استخدامه بالتعبير عن أفكاره ،مثل (القواقع) و (المحار). وغيرها .

وهناك الجانب الواقعي في التنفيذ ، الذي جعل هذه العناصر الاسطورية تحاكي الانسان الواقعي ، وتقدمه ، ولاتبعد عن الحياة التي نحياها ، بل تقربه منها ، وهي تلح على تفاعل ماهو (أسطوري) و (رمزي) مع (الواقعي) ليقدم الحياة المعاصرة كما يراها .

وهذا يكشف عن رغبة (نذير) في التنفيذ البسيط لاعقد القضايا الاسطورية ، وامتزاج واقعية التنفيذ بالقضايا المختلفة التي تثيرها الشخصيات الاسطورية، والتي توصلنا الى (جو ميتا فيزيقي) يهدف الى التعبير عن أعقد القضايا بأبسط الاشكال ، وأكثرها عادية، ونحس بعوالم غريبة تقربه من (السيريالية) ، التي تفضل هذه الغرابة ، لكن دون الاعتماد على اللاشعور الفردي وتجسيده ، بل الارتباط باللاشعور الجماعي الذي يرتبط بالاساطير القديمة التي هي لاوعي الجماعة، وتسخيرها لتعكس الافكار المعاصرة عن الحياة .

وان العودة الى الاساطير القديمة في بلادنا ، والاستفادة منها ، وتحميلها المضامين الجديدة ،جعلت محاولته فريدة من نوعها في تاريخ الحركة الفنية في سورية ، اذ لم نعرف محاولة سابقة لجأت الى هذا الاسلوب .

ولقد أثارت هذه اللوحات العديد من التساؤلات، والتفسيرات الفكرية ، والفنية ، لما قدمته من مفاهيم جديدة ، ولما اعطته للمشاهد من فرص لتفسيرها ، وتشابكت التفسيرات واختلفت ، حول بعضها،ولسوف نحلل لوحة (الطلسم) لنكتشف هذا التشابك .

لقد صور (نذير) الحوت الذي يبتلع القمر ، اذ

وفي نفس الوقت ، نرى الصيغ الفنية الاكثر بساطة ، والاكثر بعدا عن التعقيد ، والتي نحس بها في لوحته عن (الزيز) تلك الحشرة الجميلة الملونة التي يلهو بها الاطفال والتي جعلها (نذير) موضوعا للوحة تحمل رؤية تعود للطفولة ، وتم تنفيذها ببساطة ، وبتكوين مبتكر يكشف عن جانب هام آخر في شخصية (نذير) الفنية .

المرحلة الثانية

١٩٦٦ - ١٩٧٥

لقد حققت تجربة (نذير نبعه) التي عرضها في المعرض الاول نجاحا كبيرا ، ولقيت أعماله التجاوب الذي لم يكن يتوقعه هو نفسه ، لكن هذا النجاح لم يدفع (نذيرا) الى الاستمرار في هذا الاسلوب ، ولم يحمله على المتابعة بنفس الصيغة ، بل قدم ماهو جديد مرة أخرى في المعرض الثاني الذي نظمه عام (١٩٦٦) في صالة (الصيوان) ، وفيه جدد (نذير) نفسه مرة أخرى .

ولكن لماذا ؟ .

لقد شعر بأن ماقدمه في المعرض الاول قد اعتمد على الكثير من الاساليب الفنية التي تأثر فيها في مرحلة الدراسة ، كالواقعية والسريالية والتكعيبية والتعبيرية وغيرها من الاتجاهات ، ومحاولة دمجها مع بعضها للوصول الى شيء شخصي وتقديمه ، وشعر بأن ماقدمه لم يكن على صلة بالفن المحلي ، وخصوصا الفن التدمري والعربي ، وما قدمته هذه الفنون من حلول فنية ، والتي بدأت تثير اهتمامه لما فيها من ابتكار تشكيلي ، وابداع فني .

وبدأت المرحلة الثانية من انتاجه الفني ، على ضوء هذا التوجه الذي ارتبط باطلاعه المتزايد على الفنون القديمة المحلية ، والتي جعلته يخوض تجربة جديدة ، بحثا عن أسلوب شخصي على صلة بالواقع جهة أخرى ، ودخلت تجربته في اطار (الحداثة الفنية) المحلي من جهة ، وعلى ضوء مفهوم حديث للفن من جهة أخرى ، ودخلت تجربته في اطار (الحداثة الفنية) ، بكل ما تعني هذه الكلمة من معنى ، وقدم الفن الذي يملك وحدة الاسلوب ضمن اللوحات المعروضة ، وتناسقا تشكيليا ضمن اللوحة الواحدة لاول مرة ، متمردا على المرحلة الماضية التي كانت تتضمن تداخلا بين عدة اتجاهات فنية ضمن العمل الواحد ، وفي مجموعة الاعمال المعروضة ، او التي نفذت في مرحلة واحدة .

لقد قدم الصيغة الفنية الواحدة ، القادرة على



منظر رقم (٢) نذير نبعة

عاد الى أسطورة شعبية ، تفسر حادثه علمية عند خسوف القمر بأن الحوت قد ابتلعه ، وهكذا يخرج الاطفال في الريف حاملين الادوات النحاسية ، ويطرقون عليها محاولين منع الحوت من ابتلاع القمر ، وذلك حتى يتم إنقاذه .

وفي الحكاية ما يفسر اللوحة ، التي نفذت ببساطة ، ولكن على المشاهد أن يدرك أن الحادثة المروية ، تدل على رمز أراد (نذير) منه فكرة أخرى ، لان الحوت أصبح رمزاً لقوة مجرمة تعتدي على القمر ، وتحاول ابتلاعه ، ولا يفعل الناس شيئا حيالها الا الطرق على أدواتهم النحاسية ، التي لاتخيف الحوت ، وفي محاولة تفسير (الحوت) وما له ، يمكن ان نفسح المجال لاكثر من تأويل ، مما يكشف لنا عن مدى قدرة الرموز على تقديم تعبير لامباشر ، عن الحادثة ، ومدى قدرة هذا التعبير على وضع المشاهد في حالة الرغبة في البحث عن تفسير .



منظر رقم (٣) - نذير نبعة

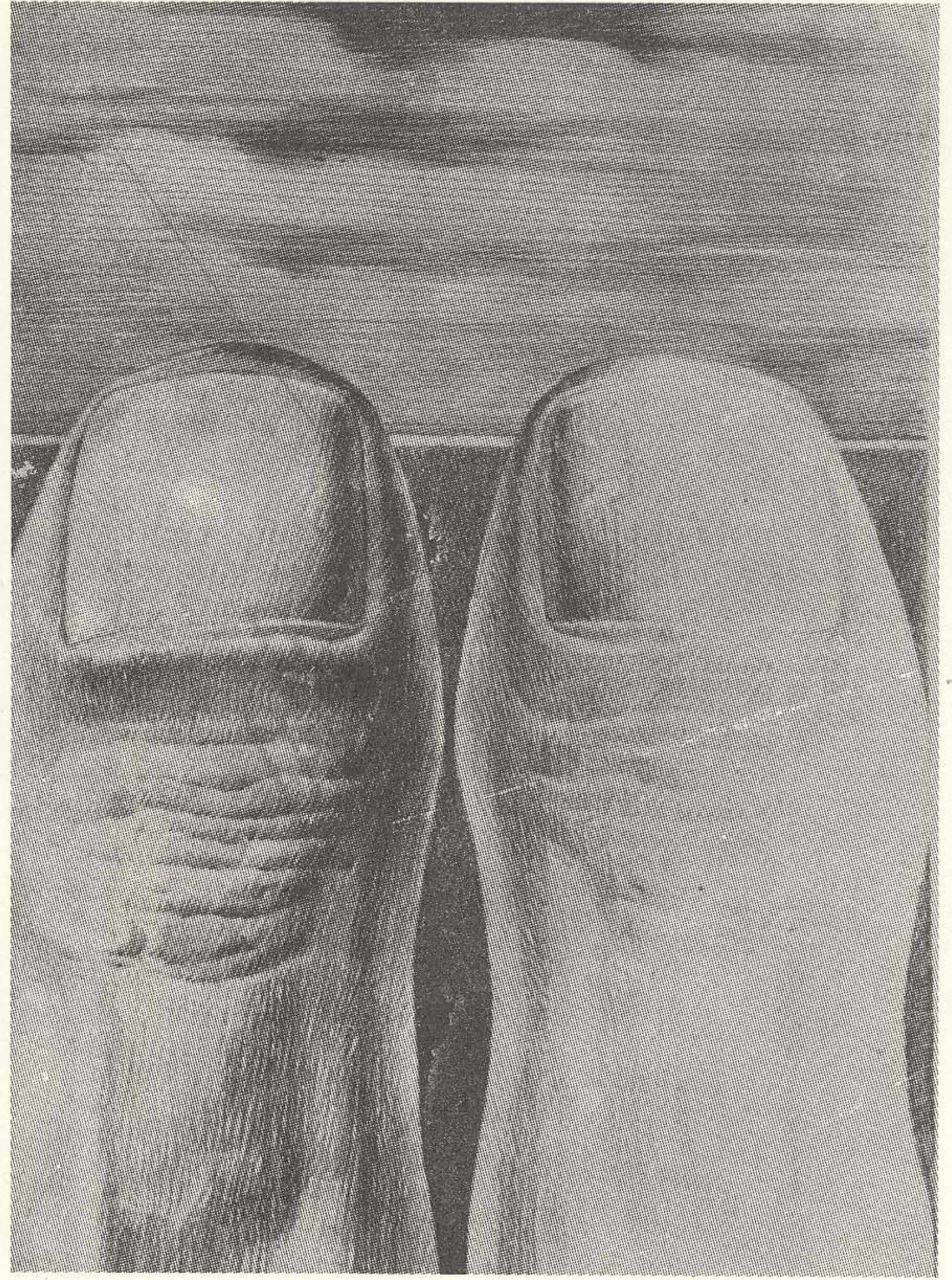
التعبير عن شتى الموضوعات الهامة ، والقادرة على التفاعل مع الموضوع ... لتعدل معه ، سواء كان هذا الموضوع شاعريا او سياسيا ، بسيطا او مركبا ، وظل يغني هذه الصيغة بالاضافات ويرفدها بالعناصر المختلفة التي اعطت للمرحلة الثانية وحدة فنية متينة ، وصيغة تشكيلية متماسكة .

في البداية ، لجأ الى صياغة شاعرية للاشكال الانسانية ، حين رسم النساء والاطفال ، اذ قدم الشكل بالخط وحده ، الذي يحدد المرأة ويقدمها لنا بحيوية ، ويبرز لنا الكتلة اللحمية التي ضخمت الشكل وساعدت على التأكيد على أهمية الموضوع ، وعلى قدرته على التعبير عن (المضمون) .

وهكذا توصل الى الصيغة الاكثر بساطة مما عرفناه له ، مختزلا التفاصيل ، ومؤكدا على العناصر الهامة ، مرجعا الشكل الى صيغة مختزلة ، قابلة لتأخذ كل المضامين ، وربط هذا الشكل المختزل بالبيئة المحلية ، لان ما رسمه هو نتيجة لتفاعله مع (دير الزور) ، فالنسوة من هناك ، وكذلك اللون ، الذي كان موحدا صحراويا يعطي النغم الشاعري للموضوع ، وحتى العناصر القليلة التي قدمها الى جانب النسوة قد ربطت تجاربه بالبيئة المحلية .

وساعدته هذه التجارب على تقديم عمل فني حديث ، يملك المضمون الشاعري ، والمرتبط بالبيئة ، وعلى تقديم اعماق الشخصيات التي قدمها ، وعلاقة جدلية بين شكل انساني مختزل ، وبين عالم داخلي استطاع النفاذ اليه ، ليعبر بالخطوط والالوان والعناصر الاخرى المساعدة وهكذا سبر اعماق شخوصه واعطى الجديد عبر هذا التوافق بين (المضمون) و (الصياغة) و (الموضوعات) ولجأ الى التحويرات الشكلية المختلفة لتخدم هدفه ... وتقدم عملا حديثا مدروسا في كل عناصره ، ومعبرا عن اقصى درجات التأليف الفني المتميز للوحة .

وقد خضعت هذه التجربة ، وما توصلت اليه من حلول فنية ، لاختبار هام وعنيف عام (١٩٦٧) ،



تكوين - نذير نبعة

وذلك بعد نكسة حزيران ، وقد جعله ذلك يندفع ليقدم العديد من التجارب الفنية الهامة ، المرتبطة بالاحداث فرسم الملصقات السياسية ، والموضوعات المرتبطة بالنكسة ، والعمل الفدائي ، وساعدته خبراته الفنية على تقديم الاعمال الفنية السياسية ، التي انتشرت في تلك المرحلة ، وعبرت عن مدى تفاعل (نذير) مع الاحداث ، وارتباطه بها ، ومدى قدرته على خلق صيغة فنية ملائمة للموضوعات التي طرحها .

ان البداية قد ارتبطت بعملية تبديل في الموضوع الرئيسي الذي كان يشغله حين رسم النسوة بشاعرية، وهكذا قدم الانسان المقاتل الفدائي ، واعطى هذا الانسان عبر شكل مختزل ايضا ، ولكنه شكل انسان صلب ، وقوي ، فأعطى الخطوط التحوير المطلوب ليقدمه ، وعلى الرغم من تعدد الصيغ التي قدم فيها هذا الانسان ، واختلاف المواقف التي وضعه فيها في لوحاته ، مقاتلا وشهيدا ومرتبطا بالارض ، ومدافعا عن العائلة ، لكنه اغنى هذا الشكل بالمضمون ، وجعله شكلا مألوفا للناس ، وقادرا على أخذ شتى الاوضاع المطلوبة بتحويرات بسيطة ، حتى انتشرت أعماله واصبحت نموذجا لفن سياسي ملتزم يقدم المرحلة ، ومحافظا على اللون الموحد الذي يعطي الحالة النفسية والذاتية ، وانتقل من اللون الصحراوي المغبر ، ليصبح لونا بنيا محمرا ، ليؤكد على ثوريته وتمرده .

ورسم اللوحات المختلفة بالحبر الصيني ، والقلم ، واشتهرت تجاربه التي قدمها على (القصةالفلسطينية) والتي طبعت الى جانب اشعار من الض المحتلة اختارها لتعبر عن الموضوعات المرسومة ، وعمل في الصحافة ورسم العديد من اللوحات وأغلفة المجلات ، واشتهرت رسومه لمسلسلات الاطفال وكلها اعطت التأكيد على مدى تمكنه من التعبير بمختلف الوسائل الفنية عن الموضوعات المختلفة ،وكانت دوما الموضوعاتالسياسية هي التي تستأثر باهتمامه ، والتي عكست المرحلة تماما.

ولقد حافظ في هذه الفترة الهامة على المفاهيم الفنية الرئيسية التي توصل اليها في البداية ، واعطاها القدرة على التلاؤم مع الموضوعات الجديدة ، بحيث ظل الخط هو الاساس في التعبير ، وظل اللون موحدا ، واللوحة تملك الوحدة الفنية التي تعطي العملالمتماسك ورغم اختلاف المضمون الذي سعى له ، وتبدلالهدف والموضوع المعالج ، ولهذا استمرت الوحدة في اللوحة ، والاعمال المتقاربة وان اجرى التعديلات الضرورية لتقديم الموضوع الجديد ، وعكس الاهداف التيحددتها المرحلة ، والتي كان فيها (نذير) فنانا سياسيا بكل معنى الكلمة ، تغيب الجوانب الذاتية في عمله ، ولا تبرز الا العوامل الموضوعية الخارجية .

وقد طرأت بعض التعديلات على الموضوعات التي كان يرسمها ، بعد ذلك ، وبدأ يقدم هذه الموضوعات ضمن مفاهيم جديدة ، تبتعد عن المباشرةفي التعبيرالذي كان يميز الفترة الماضية ، ولجأ الى عدة عناصر فنية اخذها من التراث الحضاري القديم ، ليعطي لوحته مفهوما جديدا ، مع المحافظة على الهدف الذي وضعه نصب عينيه وهو وحدة اللوحة تشكيليا ، ومتانة بنائها وتكوينها .

وتخلى عن التعبير بالخط وحده ، ودخلت العناصر الاخرى التي ساعدته على تقديم عمل حديث فنيا ، واستخدم الوجوه النسائية التي ساعدته على الرمز بها لفكرته ، فاغنى اعماله ، وازدادت تعقيدا ، ولكنه حرص على الحلول الهندسية للتكوين ، كي يدمج العناصر المأخوذة مع العناصر المبتكرة ، وتتآلف ضمن المساحة المدروسة ، وتداخلت الجوانب الذاتية مع العناصر الموضوعية ، في العمل الواحد ، وعادت الرموز لتساعده على التعبير عن مضمون سياسي لعمله ، واضاف ملمس سطح خشن للوحة ، ليوحي بالقدم



دمشق - نذير نبعة

ولقد حافظ على اللون الموحد الذي يعطي دوما النغم المطلوب .

وهكذا حقق الهدف الاساسي الذي كان يسعى له طيلة هذه الفترة الهامة من تجاربه ، وهو ان يعكس في اعماله ما هو محلي أخذه من التراث الفريق في بلادنا ويقدم الموضوع السياسي بعمق جديد ، وضمن بناء حديث للوحة ، والمدروس من كل جوانبه ، وعن طريق تكوين يتفاعل مع الموضوع ، والمضمون المطلوب .

ولعل لوحته (عروس من الفرات) التي رسمها في هذه المرحلة تقدم لنا خلاصة مكثفة عن هذه الفترة كلها .

ان الوجه المرسوم قد اخذه من الوجوه التدمرية ، وتكشف عنه (العينان) و (الحلي) و (الازياء) ، وقد لجأ الى المفاهيم الفنية الحديثة التي قربت تجربته من (التكعيبية) والتي ألحت على الجوانب الهندسية المعمارية في العمل الفني ، والتي تقترب من الاشكال الفراغية المثلثية الابعاد .

ويمكن الملاحظة بأن الوجه قد تحول الى نصف دائرة تتجه الى الاعلى وتقابله اغطية الرأس ، المثلثة الشكل ، والثديان كاملا الاستدارة ككرتين تامتين وتحولت اليدان الى هرم هندسي .

أما التكوين فهندسي الطابع منتظم اقرب للتناظر منه لاي شيء اخر ، واللوحة تحقق بمجملها المفهوم المدروس للعمل بكل عناية .

واعطى اقصى الجمالية في القباب والمآذن والبيوت الشعبية التي عكست المدينة الهادئة ، وبدأت معركة قاسية بين الجمال والفوضى التي تريد القضاء على كل شيء ، واصبح واضحا ان (نذيرا) لجأ أيضا الى الرموز ليعبر عن الموضوع السياسي ، وبدت اللوحة متكاملة فيها صراع تراجيدي ، بين حالتين ، ولكن البناء ظل متماسكا متينا ومعبرا .

لقد لجأ (نذير) الى العناصر التشكيلية العربية من التراث ليقدم موضوعه الفني ، وهو يعزز بهذا تجاربه المختلفة التي تسعى الى ربط الفن بالتراث العربي المتنوع ، وهو في كل الحالات يقدم من التراث ما يلائم الموضوع الذي يعالجه ، ولا يقحم الاشكال في اللوحة ، بل هي تؤدي هدفا ، وتقدم (مضمونا) ، ولا معنى لاي شكل ما لم يكن موظفا ضمن اللوحة التي تتوازن لانها درست فنيا ، وعولجت تكويناتها لتخدم الغاية وهي ايجاد لوحة فنية على صلة بالواقع معبرة عنه ، ولها عمقها التاريخي وأبعادها ، وهي اللوحة الفنية المدروسة ، وظلت تجاربه تنحو هذا المنحى حتى سافر الى (باريس) ليدرس مرة ثانية ... وبدأت مرحلة جديدة في تجربته .



عازفة المزمار - نذير نبعة

أما من حيث المضمون فقد لجأ الى ملمس السطح الخشن للارضية الذي يذكرنا بالصحراء ، وكذلك اللون صحراوي ، ويقدم لنا الارض الرملية ، وما تحمله من تأثيرات ، ونرى الترابط بين المرأة والبيوت ، والتي تحولت الاشكال التفصيلية في الخلفية لتبرزها ، وهكذا دلل على عمق ترابط المرأة مع الارض ، وارتباطها بالتراث ، وهي قوية تعبر عن عمق حضارتها ، قوة بناء حركاتها ، وحلولها التشكيلية ، والتي تحولت المرأة فيها الى رمز معبر عن (الامة) ، وقد تفاعل الشكل وعناصر التكوين لتقديم المضمون ، والكشف عنه .

ولم تقتصر تجاربه على الاشكال التي اخذها من (الفرات) بل قدم لنا بعض الوجوه التدمرية في احدى لوحاته ، وكذلك عاد الى الكثير من الاشكال الاشورية ودمجها بالجوانب الشعبية ، ووجد في كثير من الحلول الفنية القديمة ما يلائم اسلوبه التحليلي للوجوه ، وما يتفق مع غاياته الفنية .

لكن هذا التوازن الذي كان محكما قد بدأ يتعرض لبعض الهزات في المرحلة التالية ، حين رسم النسوة اللواتي قد تعرضن لهزة نتيجة لفوضى معينة ، فقد رسمهن متطايرات يعزفن الناي ، وهد هاجمت المدينة القابعة في الخلفية القوى الفوضوية تريد تدميرها .

المرحلة الثالثة
١٩٧٥ - ١٩٨٤

لقد سافر (نذير نبعة) الى (باريس) للدراسة الفنية في المدرسة العليا للفنون الجميلة ، وامضى عدة سنوات هناك ، وكانت فترة الدراسة الثانية هامة جدا بالنسبة له ، لانها وضعت تجربته الفنية كلها أمام امتحان جديد ، اذ كان عليه ان يحاور الفنانين والاساتذة وان يقنعهم بتجاربه الفنية ، ويطور تجربته مرة اخرى على ضوء جديد ، وان يفاعلها مع التجربة الحديثة للفن التشكيلي ، ويرى ردود الفعل التي تقابل بها هذه التربة ، وكانت محصلة هذه الدراسة دخول (نذير نبعة) في مرحلة جديدة من التعبير الفني ، على اساس جديد وهو (ربط التجريد بالواقع) على اسس جديدة من التعبير .

لهذا نستطيع ان نعتبر هذه الفترة الدراسية هي البداية التي مهدت الطريق امام اكتشاف اسلوبه الخاص ، واستقرار تجربته بعد مرحلة طويلة من الحوار مع القضايا المختلفة التي يثيرها الواقع من جهة ، او التي تثيرها الحلول الفنية المتنوعة لهذه القضايا .



أرواد - نذير نبعة

انطلق (نذير) في تجاربه الفنية التي قدمها في (باريس) من (الواقع) ، وبدأ يحلل هذا الواقع بدقة ، وذلك لكي يزيد من عمق صلته به ، ورسم العديد من الاعمال القلمية التي تكشف عن قدراته الفنية العالية في الرسم ، وعاد الى هذا الواقع يحلله الى صيغ فنية هندسية ، على اسس معمارية ، ويعمق هذا التحوير للواقع حتى توصل الى التجريد الذي نحس بانه مشبع بالواقع ، ومستخلص معه ، ووصل الى نتيجة هامة ، وهي ان على الفنان الا يقطع الصلة مع الواقع بشكل نهائي ، ليغرق في الجوانب الذهنية المحضة ، والا يكون الحل الفني على حساب (المضمون الفكري) ، وان يخلق التوازن المطلوب من الفنان .

وكانت مهمته شاقة لان عليه ان يقنع المتحاورين معه من الفنانين الاوربيين ، بقدرته على تحقيق الهدف وهو الوصول الى العلاقات الفنية المدروسة في اللوحة من جهة ، وربط ذلك بمضمون معين يريده ، حتى لا يبقى العمل الفني في حدود الصياغة الفنية ومتطلباتها الشكلية ، واللونية .

وهذا يعني الحوار مع استاذه حول هذه القضية ، واثبات صحة ما ذهب اليه ، وبالتالي خوض تجربة من الحدل حول هذه القضية الهامة ، التي كانت تؤرقه واقناع المشاهدين بصحة ما ذهب اليه .

ولقد اثبت قدرته على ذلك ، حين رسم موضوعه الهام وهو (النباتات) ، اذ جعل النباتات التي حللها

تشكيليا قابلة لان تأخذ المضامين التي يريد ، وتتحول الى التعبير عن كل (المواضيع) ، ووجد في النباتات المختلفة ، القدرات التعبيرية والتجريدية التي تلائم اهدافه ، وجعلها تقدم الرموز المساعدة على التعبير الاجتماعي ، والقيم التشكيلية الواقعية ، والمفاهيم التجريدية ، واعطى الموضوعات التقليدية ، مثل (المنظر) و (الوجه) و (الطبيعة الصامتة) والموضوعات المركبة التي قدمها ، واعطى موضوعاته العمق المطلوب الذي كان مألوفا في اعماله الفنية ، واضاف بساطة التعبير الذي جعل لوحاته (مقنعة) ، ودمج التجريد بالواقع ، والرموز البسيطة بالافكار المعقدة ، ولجأ الى حلول مختلفة ، ليعبر عن كل ما يخطر له ، وكانت تجربته منهجية في عملها لتتلاءم مع المرحلة الدراسية التي كان يمر بها .

ولعل لوحته الشهيرة عن (الزنابق) تعطي فكرة واضحة عن التجربة التي قدمها في هذه المرحلة .

يصور (نذير) تفتح الزنابق في لوحته ، اذ برزت عدة زنابق من برعمين ، وقد شقت الزنابق البرعم وانطلقت نحو الخارج ، وقد رسم التفاصيل الداخلية التي شكلت عالما عجيبا يكاد يكون خياليا ، بالرغم من واقعيته ، واعطى الرمز عبر عملية الصراع بين العناصر التي ضمها البرعم وبين هذه العناصر التي تفتحت ، وأوحى لنا بالفروق بين الحالتين ، وما تحولت اليه هذه العناصر من وضعها المغلق المسجون ، الى وضع التفتح والتحرر من القيود ، وهكذا جعل تفتح الزنابق تحمل المضامين التي يريد ، وفي نفس الوقت ، يمكن ان يرى المشاهد اللوحة المدروسة لعلاقات تشكيلية ، تتصف بالدقة والقوة .

وقد استفاد (نذير) من عملية دمج التفاصيل ، وتحليلها ليغني عالمه ، وفي نفس الوقت ، اقام التكوين الخاص ، وتوصل الى رؤية جديدة ، تحمل اكثر من هدف ، واعطى اللوحة الدور المطلوب منها ، حين قدم التجربة الذي يملك المضمون .

ان تفتح الزنابق قد يصبح رمزا لمفهوم الحرية والانطلاق وقد يكشف عن الصراع الذي يمارسه الزنبق لينطلق ، وهكذا اعطى الجانب التراجيدي في عمله ، ولم يتوقف عند الحدود البسيطة التي يقدمها هذا التفتح ، وهكذا اعاد تقديم افكاره ورؤيته عبر اللغة الجديدة التي قدمها ، واثبت ان الفنان يمكن ان يلجأ الى ابسط الرموز ليعبر عن اعقد الافكار ، وقدرته على تناول اي عنصر من الحياة ، ليدرسه ويعالجه ويقدم عبره اهدافه المختلفة .

وقد ساعدته الدراسة على الوصول الى حلول ممكنة لما يبدو لاول وهلة ، عسيرا او مستحيل التنفيذ لكنه اصبح ممكنا ، اذا عالجه الفنان ، وقدم عبره ما يريد ، وهكذا لم يعد الفن ... هو السيطرة على لغة التعبير والتقنيات ، على الرغم مما تتمتع به هذه السيطرة من اهمية ، لكنه الوصول الى شيء عميق يريده ، ولم يعد لعبة تشكيلية فيها الدقة والاحكام بل .. هو لغة فنية يستخدمها للتعبير عن مضمون .

وهو في نفس الوقت ، تجاوز كل الاشكال الفنية التي لجأ اليها في الماضي ، وخصوصا في المرحلة السياسية المباشرة ، وفي المراحل الاخرى ، حين كنا نراه يلجأ الى الاساطير والرموز المعقدة ، واعطى التعبير بساطة وحلولا تشكيلية ، ورموزا من الحياة الواقعية ، وكانت تلك البداية الضرورية للمرحلة الجديدة التي وجد فيها ما كان يبحث عنه ..

اما المرحلة الجديدة ، فقد بدات بعد عودته ومثلت الصيغة الفنية التي ارتضاها لنفسه ، والعالم الخاص الذي نستطيع اعتباره محصلة لكل تجاربه الماضية ، وتجاوزا لها ، وعمقا في التعبير مع بساطة ، وواقعية دقيقة مفهومة ، مع رموز ، وما توحي به .

لقد لجأ الى (الرموز) ولعل اهمها (المرأة) ، وقد اختار المرأة الواقعية ، وقد اطلق هلى هذه المرأة اسم (دثق) اذ اعتبرها رمزا للمدينة ، ورسمها العديد من المرات في لوحاته ، وهي (جميلة) واحاطها باطار واقعي من الاشياء التقليدية التي اشتهرت بها دمشق ، وقدم عبر هذا كله الحالات المختلفة وقد حشد العناصر المختلفة التي تساعده على التعبير عن افكاره ، وعن التاريخ العريق للمدينة ، وما تملكه من (حلي) و (زخارف) وما تواجهه من ظروف ، ونحن قادرون على اكتشاف أهمية الاشياء التي تحيط ، ودلالتها المختلفة ، ونحس بالحزن الذي يسيطر على الوجوه ، وما تعيشه النسوة من حالات ، وقد نراه على شكل صراع حاد بين جمال وعراقة ، وبين مآس مختلفة واستفاد من الدقة الواقعية في الرسم ليقدم رؤيته للمرأة والمدينة .

وحين رحل مع الاساطير ، واغنى تجاربه بما تحويه هذه الاساطير اضاف (نذير) الى اعماله بعدا جديدا ، هو العمق التاريخي الذي يعطي تجربته ما هو حضاري ، فأعاد الينا مرحلة قديمة له .. لكن بثوب جديد .. لان الاساطير التي استخدمها هي من بلادنا .

الفنــــان
خزيمة علواني

خليل صفية

الفن ليس تسجيلا حياديا للواقع ، وليس انعكاسا لمظاهره الخارجية ، انه صورة ابداعية جديدة لمختلف قضايا ومشكلات وجماليات الواقع بما في ذلك اكثر الصور « مستقبلية » أو « ماضوية » ، صورة تكشف بالضرورة عن موقف الفنان وتحمل رؤيته في تفاعله الواقع ضمن مرحلته ، ولاشك في ان هذه الصورة هي نتاج مزيج معقد من المحاكمات (العقلانية والانفعالات (الذاتية) والواقعية ، والمخزون البصري الجمالي ، وتحقيق هذه الصورة كانجاز فني ، يخضع الى الكثير من المعالجات والتحولات ، فقد يبدأ الفنان بلون أحمر وتنتهي اللوحة ولا أثر فيها للاحمر ، فالتصور الذهني للعمل الفني يتبدل عبر المعالجة واقتحام السطح الابيض ، فلا تلد الاشكال مطابقة لصورتها في المخيلة والترجمة الابداعية (خطا ولونا وحركة وتكونيا ومضمونا)ليست (تلقائية) كما عند « الطفل » وليست « آلية » كما عند «الحرفي» ، انها « الشيء » و « نقيضة » لكن بمفهوم جدلي متحرك .

وقد يبرز خلال المعالجة هاجس محدد يرتبط ويدور حول (التقنية) أو (الجمالية) أو (المضمون) فيعطي الفنان لهذا الهاجس كل اهتماماته ، وهكذا يطفي جانب على آخر ، فقد يستغرق الفنان بتقنيته كصانع ، فيبرز كتقني (فارغ) ، وقد تشده جمالية الاشكال والالوان والخطوط فيبرزها على حساب محتواه الانساني ، وقد يغرق في المحتوى دون أن يبحث عن الشكل المقنع والبناء المتماسك .

نسوق هذه المقدمة للدخول في تجربة (خزيمة علواني) التي حملت في بداياتها ما هو (عفوي)وتطورت باتجاه (عقلاني) ، لكنها دارت عبر مختلف مراحلها حول هاجس محدد تتمثله في التعبير الدرامي الذي وصل في نتاجه الاخير الى أقصى حالاته المأساوية « الذاتية » ، واذا كانت تجارب فنانينا ـ عامة ـ قد بدأت مما هو (ذاتي) وتطورت باتجاه ما هو (واقعي) ، فان تجربة (خزيمة) تمثل (النقيض) ، لانها بدأت بالواقع واستمرت لسنوات ، ثم تحولت الى ما هو (ذاتي) والى أقصى الحدود ، وضمن هذا المعنى نراها تمثل حالة خاصة ، وقد لانجد مثيلا لها في حركتنا الفنية ، وسنعمل على تحليل مختلف المراحل التي مرت بها مع التأكيد على ما نراه متميزا وخاصة المرحلة التي تلت عام النكسة (١٩٦٧)م واستمرت الى منتصف السبعينات .

ـ ٢ ـ

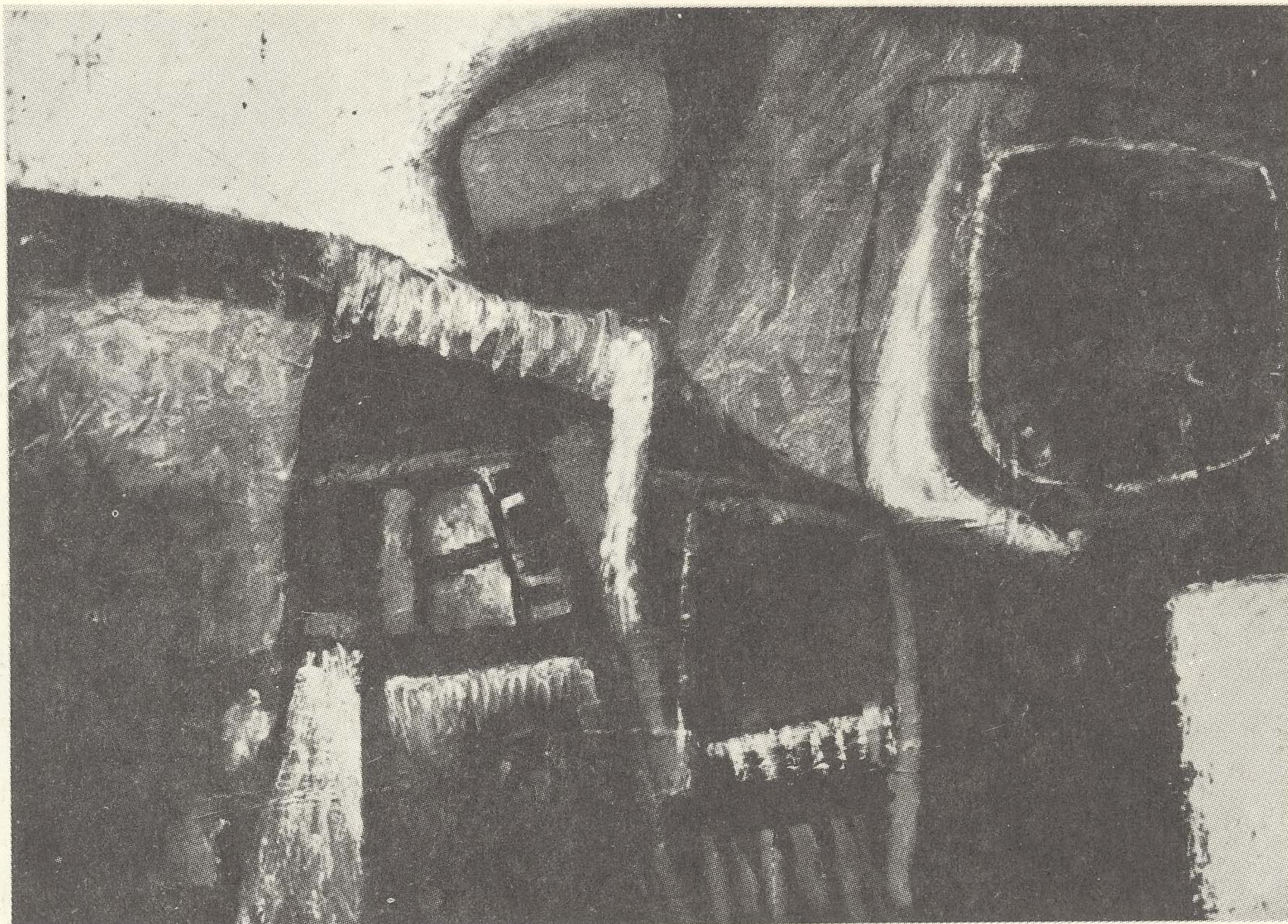
لقد ظهرت تجربة (خزيمة) في مرحلة تعتبر من اهم المراحل التي مر بها الفن التشكيلي في سورية ، وهي مرحلة « الستينات » ، ففي النصف الثاني من الستينات عاشت الحركة الفنية جملة من التحولات (الجمالية) و (الاسلوبية) و (التراثية) ، حاملة معها تجارب (جيل التحرر) في اتجاهاتهم الفنية المختلفة ، وجمالياتهم المتنوعة ، وموقفهم المشترك في التعبير عن الواقع واستلهام جذوره التراثية وجمالياته



قصة جندي . . . — خزيمة علواني

الشعبية ، فكانت تجارب (نعيم اسماعيل) و (نذير نبعة) و (نشأت الزعبي) و (الياس زيات) و(أحمد دراق السباعي) و (غياث الاخرس) و (غسان السباعي) و (لؤي كيالي) ، تمثل الصيغ المحلية المختلفة في الارتباط بالواقع ومعالجة قضاياه الاجتماعية والقومية ، وهكذا ظهر (خزيمة) في وسط فني غني بتجاربه واتجاهاته وأساليبه ومضامينه ، ترى ماذا عن البداية ؟ لاشك في أن الفن الذي تميزت به الحركة الفنية في تلك الفترة اضافة الى تشجيع والد (خزيمة) الذي كان رساما وخطاطا ، قد أسهم في تكوين البداية الصحيحة لشاب عاش مرحلة البحث والتجريب بكامل ابعادها ، [من البحث الذاتي الى الدراسة الاكاديمية في روما] .

في البداية ، تناول (خزيمة) من الواقع عناصره (الطبيعية) مؤكدا على النموذج الشعبي في الحياة اليومية ، وبصيغة يلعب فيها (الخط) وبمعزل عن (اللون) دورا أساسيا في تشكيل وبناء عناصر الموضوع ، وقد عكست تلك التجربة أعماق نحات أعطى للخط في الرسم وعبر انسابيته وحركته وتكوينه للاشياء الاحساس بكتلة النحت ، لكن من خلال التصوير ، بمعنى آخر كانت تشده الكتل لا المساحات ، ولسبب أساسي يكمن في اعتماده على الخط لا اللون ، وهكذا ذهب بالخط الى مختلف القيم التي يمكن أن يمتلكها كتعويض عن الزهد اللوني ، وساعدته العناصر العضوية الواقعية من انسان وحيوان على الوصول الى تلك القيم الخطية . وقد اتسمت تلك البداية بشيء من (العفوية) كنتيجة لتعامله مع الواقع عبر انفعالاته وعواطفه وأحاسيسه ، وهكذا حملت تلك الصيغة العفوية للتعبير ، حرارة التعامل مع الواقع والرغبة في امتلاكه بجمالياته الشعبية ، ومسائله الاجتماعية ، وقضاياه الانسانية ، وقد استمر في الانجاز عبر تلك (العفوية) حتى منتصف السبعينات وهو الذي قال مؤكدا هذه المسألة : [لايوجد قاعدة لكيفية تشكل اللوحة ، ربما الاحاسيس والانفعالات تدفعني للبدء ، أو شعوري بالظمأ والادمان على الفن ، قد أبدا بقصاصة ورق وأمام السطح الابيض أباشر من



تكوين (٣)
خزيمة علواني



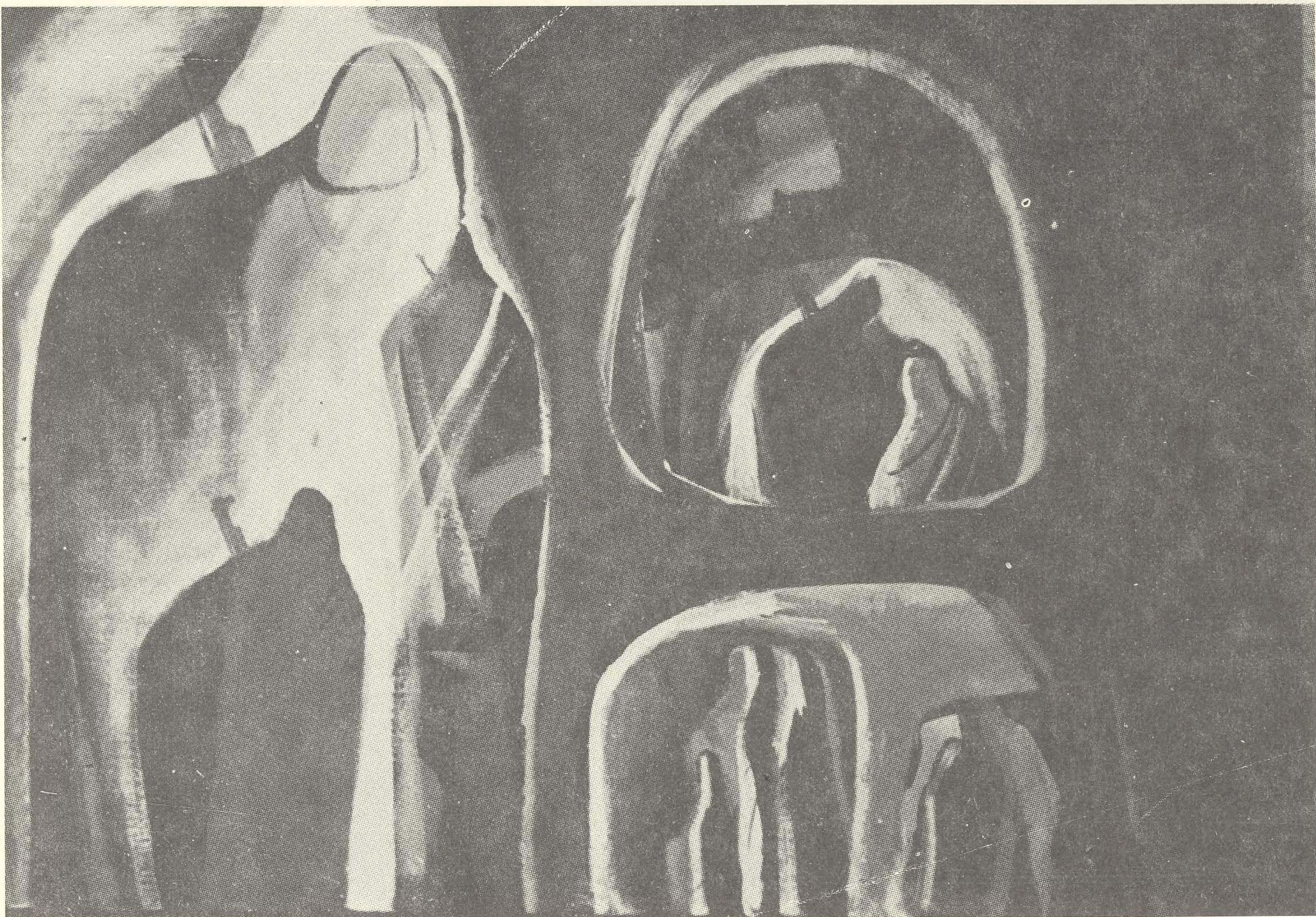
الرحيل عند الغسق
خزيمة علواني



تكوين (٤) - خزيمة علواني

نقطة ما من اللوحة ، من منتصفها أو من أطرافها وبدون تحديد ، ويبدأ الخط رحلته ، وتمتزج خبرة يدي بتصوراتي امتزاجا ديالكتيكيا ، وتستمر الرحلة حتى أشعر بالارتياح ، وعندما أحيل لمرحلة الارتواء، فذلك يعني ان اللوحة قد انتهت ، وعدم وصولي للارتواء يعني ان اللوحة (ناقصة) ، وقد تنتهي بلمسة او تطمس نهائيا وأعود للبدء من جديد . » - من حوار لنا مع الفنان ، صحيفة الثورة ، ١٣-١٠-١٩٧٦ م .

وهذا يعني أن (خزيمة) يترك الفنان لعواطفه واحاسيسه لتقوده الى تحقيقها على سطح اللوحة، أو لنقل تفريغ تلك الشحنات الانفعالية الكامنة في داخله والمختزنة في أعماقه ، فحين يرسم لاينطلق من موضوع محدد لكنه يعمل بدافع من انفعال داخلي ، أي بعيدا عن الموضوع ومدى أهميته الا أن هذه القضية لاتشمل تجاربه في الستينات ومطلع السبعينات فقد كان (خزيمة) فنان الافكار والمواضيع الى ان تحول الى (الذات) وتنسحب هذه المسألة أيضا - على لوحاته التي عالج فيها موضوعا محددا (النصف الثاني من السبعينات) ، وها هو يقول -: [عندما أكون في مواجهة فكرة او موضوع مسبق (مثلا لوحة معركة اليرموك) يصبح الموضوع هو الوسيلة لطرح ما أريد أو لتفريغ ما اختزنته في داخلي من أحاسيس نتيجة معايشه الواقع .] وقد ذهب الى أبعد من ذلك حين تابع حديثه قائلا [وأحيانا أبدا من العبث ، ويتطور هذا العبث عن طريق التداعي والخيال ، ليصبح فكرة لاعلاقة لها بالبداية أو بالتصورات الاولية .] وهذا لايعني ان نتاج (خزيمة) قد دار في تلك المرحلة ، في (فراغ) تقني أو شكلاني، أو ارتبط بالعبث (على حد تعبيره) ، العبث بالمفهوم الجمالي ، أو الفلسفي ، فقد كانت أحاسيسهوعواطفه المخزونة في داخله نتيجة انفعال بالواقع من حوله، الا أن التطور في المرحلة اللاحقة قد اتجه الى (الداخل) الى ما هو (ذاتي) .



فدائيون
خزيمة علواني



جزء من لوحة اليرموك
خزيمة علواني



تكوين - خزيمة علواني

- ٣ -

ان عودة الى تلك المرحلة التي أشرنا الى ماتسمت به من جمالية ، من عفوية وانفعال ، ومن قيم تعبيرية، تكشف عبر العناصر الرمزية والتعبيرية والواقعية عن هاجس اجتماعي وقومي عمل (خزيمة) على تحقيقه كانجاز متخذا من انفعالاته مصدرا من مصادر التعبير ، تماما كما الواقع وما يحمله من مشكلات وقضايا ، فعلى صعيد القيمة الاجتماعية نرى العناصر الانسانية الشعبية بجمالياتها الفولكلورية من حكايا وأساطير وأدوات مستخدمة في الحياة اليومية، وقد تشكلت من جديد عبر الصيغة الفنية الانفعالية التي عرف بها الفنان - والتي حملت في عوالمها مختلف الحالات الانفعالية الانسانية من حزن وألم وفرح وحلم وهكذا وجدنا التعبير عن الآلام والرغبة في تجاوزها من خلال الامل ومثل هذه الحالة التي كشفت عنها لوحاته ذات المصدر الاجتماعي نراها أيضا حاضرة في لوحاته التي استلهمها من الواقع القومي . وخاصة لوحاته عن (الثورة الفلسطينية) التي أنجزها في النصف الثاني من الستينات ومطلع السبعينات .

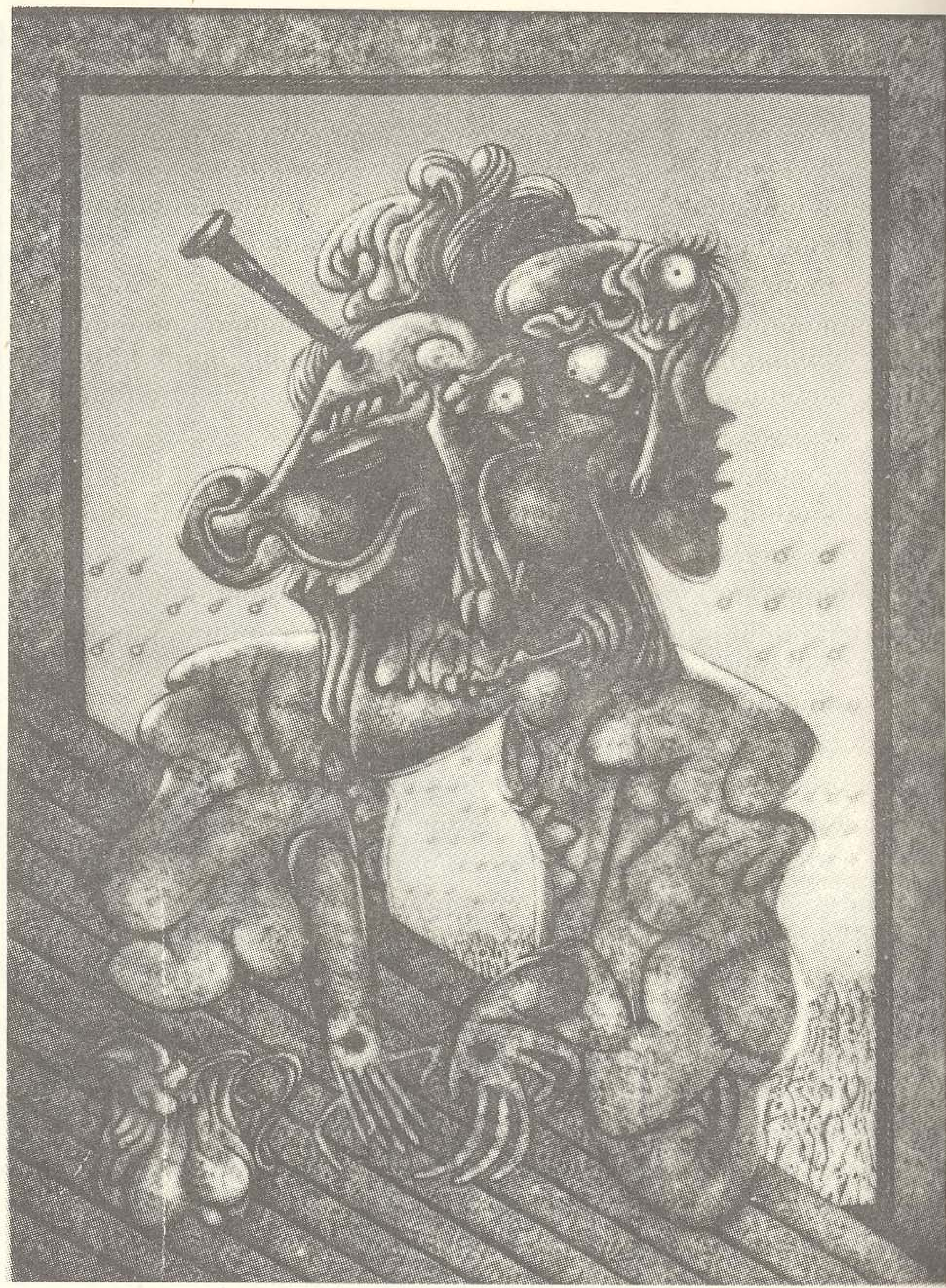
وقاده البحث المحلي الى انتقاء عناصر انسانية وحيوانية تتلاءم مع اهتماماته التقنية وجمالياته وتأليفاته (العضوية) ثم (الهندسة) ، فتناول المرأة بجمالياتها المحلية ، والحصان كرمز عربي أصيل ثم كانت الحمامة . ووجد في هذه العناصر متنفسا لترجمة انفعالاته عبر قدراته الخطية والبنائية . كرسام و (مؤلف) ، فكانت خطوط « المرأة » و (الحصان) التي تتسم بليونتها وانسيابيتها مجالا للوصول الى تكوينات تتميز برشاقة الكتل وحيوية الخطوط ، وفي تعبيره عن المقاومة الفلسطينية كمتناول المقاتل العربي الفلسطيني بكوفيته المتميزة وبندقيته ، فصوره وهو يمتطي الحصان العربي للدلالة على عروبة القضية، وكغيره من فناني تلك المرحلة رسم المقاتل عبر علاقات أسطورية كشكل ومحتوى وتميز في صياغته (الحصان) وفي تعبيره مؤكدا على الحركة . الحركة المستمدة من



الوحش - لخزيمة علواني

المسرح ، وهذا الجانب (الحركة) بمعناه التعبيري جاء متمما للوظائف التعبيرية التي مثلها في الوجوه وفي الاجسام الانسانية ، ثم استبدل صورة المقاتل بالمرأة التي أعطاها أبعادا تعبيرية ورمزية المرأة كرمز للثورة، تماما كما الانسان والحصان .

وحين خاض (خزيمة) تلك التجربة أعطى الموضوع عند الانجاز (المعالجة) كل اهتماماته الخطية والحركية ، وقام بترجمته عبر عواطفه وانفعالاته، الانفعالات التي اتسعت وكبرت في الاشكال التعبيرية، في الممارسة الانفعالية ، فظهرت عناصره المختلفة ((حصان - مقاتل - امرأة)) ، كشخوص وحيوانات اسطورية ، الحصان الاسطوري ، المرأة الاسطورية، المقاتل الاسطوري ، ومثل هذه الصور الاسطورية للعناصر الواقعية . شملت العديد من تجارب معاصريه في النصف الثاني من الستينات ، والذين وجدوا في المقاومة المخلص الاسطوري من مأساة النكسة ،وكنتيجة لتعاملهم مع انفعالاتهم (أصحاب الاتجاهات التعبيرية) فقد صوروا النكسة بمنتهى المأساوية ، ووصلوا في



المجنون – لخزيمة علواني

تكوين – لخزيمة علواني

طرحهم المأساة الى (الفاجع) بل و (السوداوي) ، وحين كبرت المقاومة صوروا الامل بأسطورية ، أي كان رد الفعل كبيرا في الحالتين ، كما كان تأثير الواقع عميقا .

واذا تناولنا (كرمز انساني في تجربة (خزيمة)، في تلك المرحلة فسنجد ما هو خارق وغير مألوف كعلاقات اسطورية وتعبيرية ، حيث نرى السهام المغروسة في القلب والعين ، ونرى الجراح العميقة التي تنزف دما ، ورغم كل ذلك نرى الحصان واقفا بصلابة ، يلم جراحه وآلامه ويقفز للمستقبل مبشرا بالخلاص ، بالامل رغم حجم المأساة . الا أن (خزيمة) لم يستمر في صياغة الامل ، بل تطور باتجاه الاستغراق في المأساة وعلى مختلف الصعد الواقعية والذاتية .

واستمر في صياغة المأساة الفلسطينية وأضاف الى (الجراح) و (السهام) شكل الصلب كرمز من رموز المأساة ، فصور الفلسطيني المصلوب في مجموعة من اللوحات واستخدم في الخلفية أشكالا مأساوية نتمثلها في المنازل والاشجار التي تحترق وفي القرى والمدن التي تعاني من الاحتلال ، ولم يقف عند شكل الفلسطيني المصلوب كتعبير عن المأساة ، بل أضاف الى الصلب مايزيد من حجم المأساة وذلك حين صور المصلوب ، وقد غرست السهام في عينيه وصدره وقلبه وأطرافه والدماء تسيل من كل الجراح ، والسهام تطلق عليه من كل الجهات ، وهكذا استغرق في المأساة كما استغرق بالامل حين صوره على نحو اسطوري ، [أمل لاحدود له ثم مأساة لانهاية لها]، وتلك ليست مشكلة (خزيمة) فحسب ، بل مشكلة العديد من فنانينا التعبيريين الذين يتعاملون مع انفعالاتهم وعواطفهم ويبالغون في صياغة الافكار والحالات الانسانية والقضايا المصيرية .



فراشات الجنوب – خزيمة علواني

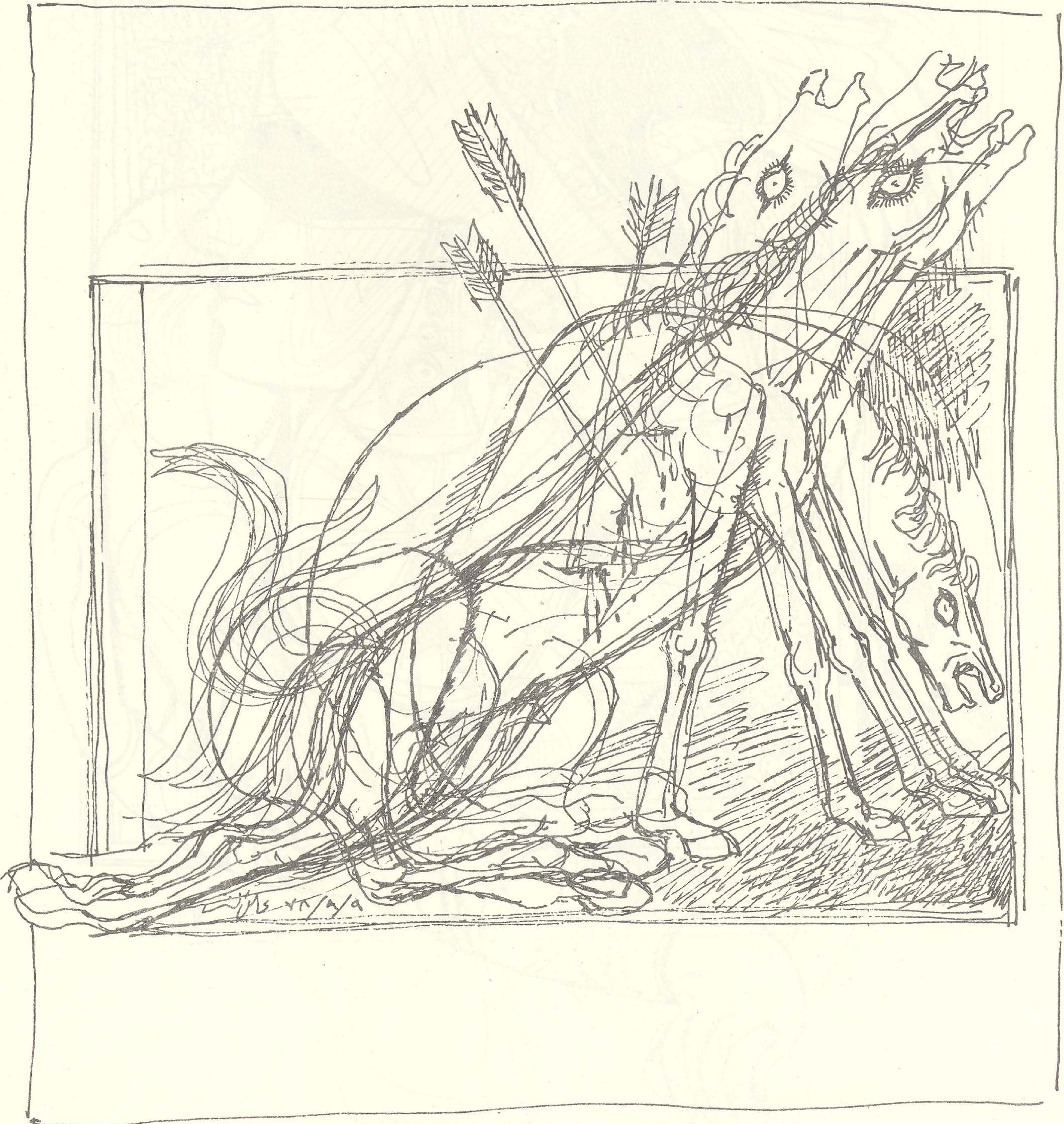
– ٤ –

لقد ظل ((خزيمة)) محافظا على عناصره السابقة الى فترة متأخرة من السبعينات الا أنه في هذه المرحلة وصل الى شكل أسطوري عجيب تشكل عبر مزيج من (الحصان) و (المرأة) و (الطائر) ، ووصل في معالجته لهذا الشكل الجديد الى أقصى الحالات المأساوية، وذلك حين أضاف الى القيود والسهام والدمار والحرائق ، التعبير المأساوي المتمثل أيضا في الحركة واللون والقيم التحويرية ، كما وصل في التحوير الى التشويه ، الى البشاعة التي تصدم المتلقي ، والتي نراها في مختلف عناصره الانسانية ورموزه على اختلاف مصادرها . وقد تبدو هذه البشاعة مقنعة حين تستخدم لتصوير الاعداء ، لكننا نراها مبررة في تصوير الانسان الذي يعاني ويواجه ويناضل .

وهكذا أصبح (خزيمة) لايرى من الحياة الا الوجه المظلم ، فيختزنه في الداخل ، ليكبر ، ويزداد مأساوية ، فيترجمه عبر أشكال بشعة مرعبة ، بحيث نرى في كل لوحة (كابوسا) هو بلا شك نتاج رؤية سوداوية مختزنة .

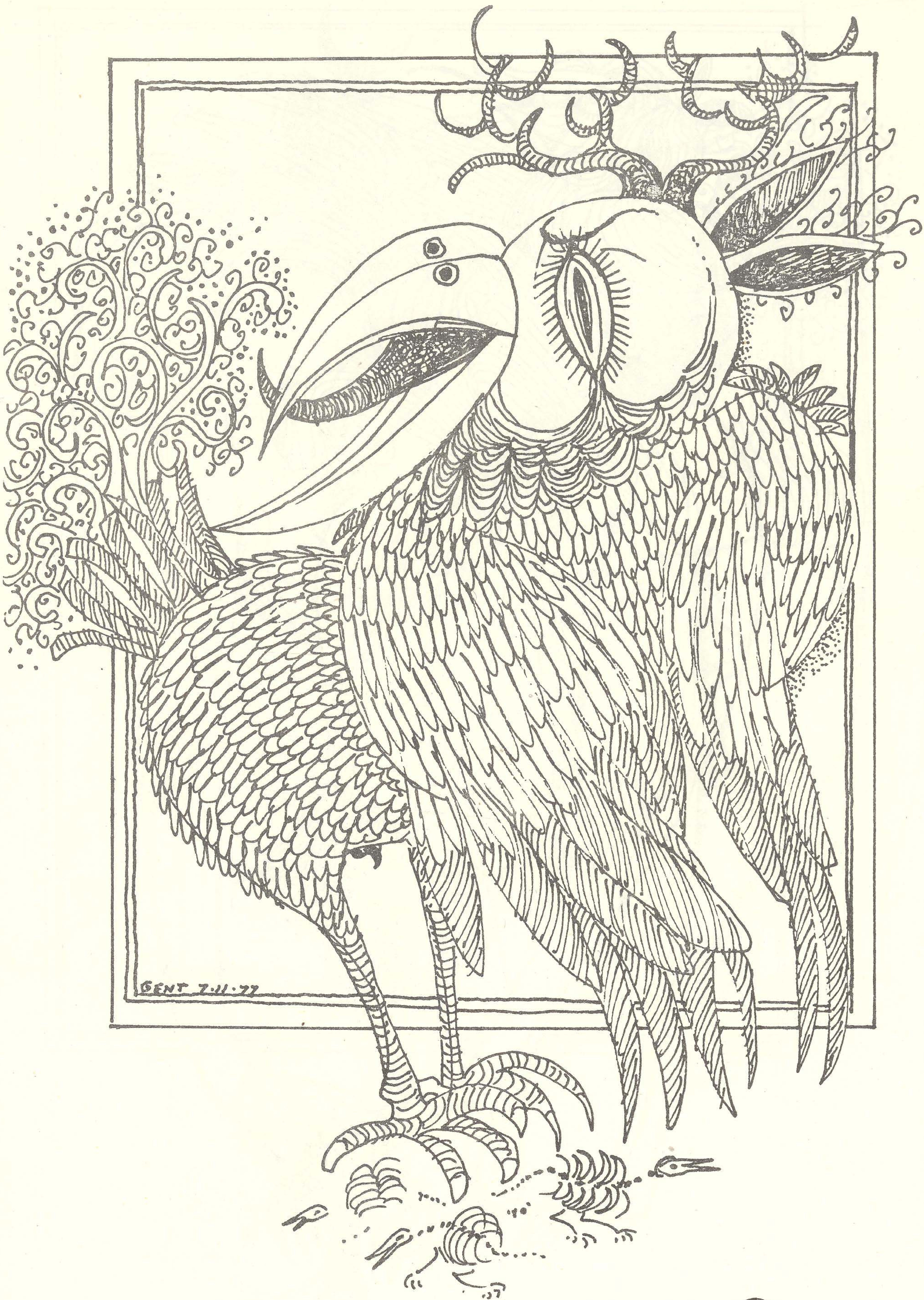
ترى أين وصل (خزيمة) في صياغته لما هو مأساوي ؟ ثمة محاولة لتعميم المأساة ونشرها على نطاق واسع ، محاولة تفصح عن مأساة تتسع في المكان وتمتد في الزمان ، وهذا ماعكسه عبر المساحات الهندسية المتداخلة بعناصره الاسطورية ومضامينه المأساوية ، وكأنه يريد أن يقول لنا : ان المأساة بدأت مع بداية الانسان ولن تختفي من هذا العالم ، وحين أثارت هذه الرؤية جدالا في الوسط الفني والنقدي قام الفنان بربطها بالاحداث المأساوية في الواقع، فأصبح يطلق على لوحاته موضوعات محددة (صبرا وشاتيلا بيروت – القدس .. الخ) ، الا أن ذلك لايعني ان مصدرها اصبح من الواقع ، فالفنان لايعمل بتحريض الموضوعات والاحداث المأساوية الواقعية وحدها بل يصور بوحي من انفعال ذاتي وحين يعرض اللوحة يطلق عليها اسما يتلاءم مع أحداث الواقع المأساوية، وبذلك وصل (خزيمة) الى أقصى ما يمكن أن يصل اليه فنان في تصوير للمأساة والاستغراق في الاشكال التي تعكس تلك المأساة في أكثر صورها بشاعة و (سوداوية) و (ذاتية) .

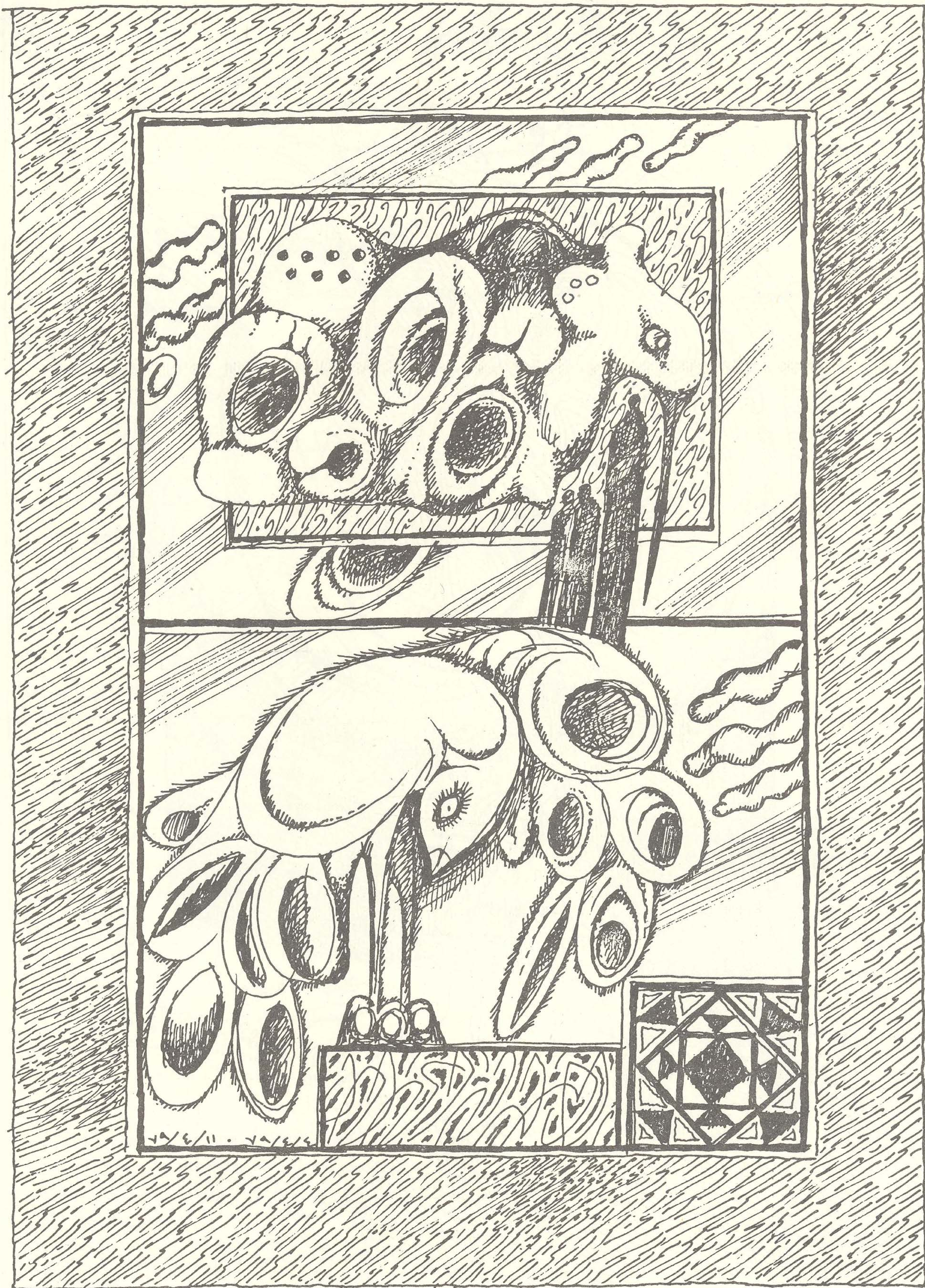
من مذكّرات الفنّان خزيمة علواني

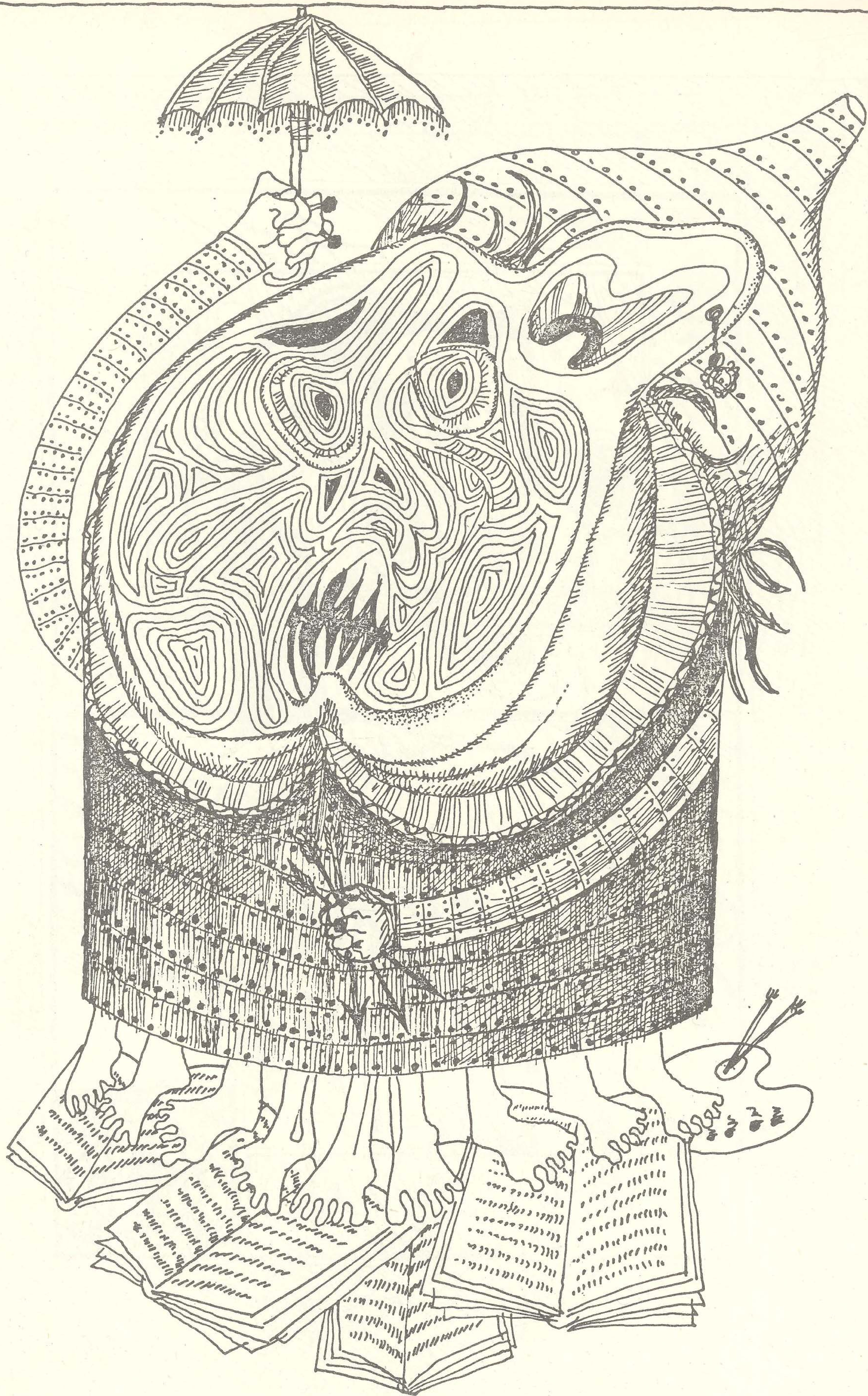



7.11.77




GENT 7.11.77




۷۹/۴/۱۱ . ۷۹/۴/۱۰

حوار مع اللوحة الناشزة

«٧» أعمال لـ سعد يكن

وليد إخلاصي

لن تستطيع أن تشرب شيئا في مقهى(سعد يكن)، لا رائحة للقهوة ولا بصيص نار في رأس نار جيلة، الطاولات فارغة من أية أداة للتسلية ، الرواد لايعرفون النرد او ورق اللعب ، والمقهى نفسه تحول الى لعبة منتهية لبطلين في الشطرنج اختفيا قبل أن تبدأ اللوحة .

تدخل الى المقهى (مقهى بالالوان ١٠٠ × ٧٠ سم- لوحة رقم ١) . وسيكون دخولك نزولا تحت الارض لتقف متطلعا الى السكون المخيم على كل شيء ، سكون مطبق حتى انه يحيل اللفة المرتسمة على الوجوه والايدي الى جمود ، انه ليس مكانك ، فأنت على ما يبدو لم تعرف مثل هذا المقهى من قبل ، ولكن (يكن) سيجعلك بعد قليل من التأمل ، وربما احتاج الامر الى كثير من هذا التامل ، تشعر وكأنك زرته من قبل وجلست على واحد من كراسيه ، وربما تكون قد تبادلت حديثا مبهما او متقطعا مع واحد من الزبائن، أو انك لبثت صامتا متفكرا كما هم يفعلون ، أو انك في بقائك هنا ، كنت مجرد كائن مكبل كما فعل الاحباط بهم يكبلهم بالقيود .

- نستطيع أن نعترف بان (سعد يكن) فنان دراماتيكي ، ولذا فان واقعيته تأتي عن طريق الجدل المستمر بين ما هو قائم (العالم الخارجي) وبين نظرة الفنان الهازئة (العالم الداخلي) ، وبالرغم من اقتراب أعمال هذا الفنان من الكاريكاتير المتقن الا انه لم يقع في فخه أبدا ، ومع أن تشابها يقوم بين عناصر التكوين والرواية في أكثر من لوحة له ، فانه ظل صانع لوحات متفردة ومستقلة ، ودراماتيكية (يكن) ليست انفعلية أو تمثيلية (تشخصية) ، ولكنها فنية ، بمعنى المحاولة الدؤوب لخلق نموذج ، ولكنه نموذج مشاكس



مرجل .. سعد يكن



في المقهى ـ سعد يكن

بل ناشز يتحدى القيم الجمالية المتعارف عليها ، لهذا فان عدم نفاقه الجمالي هذا ، قد أدى الى نفور من اعماله ، الا ان هذا النفور لن يلبث ان يتحول الى دفق عاطفي عند المشاهد ، فيدخل اللوحة ببطء شديد ، ولكنه أكيد في كل الاحوال .

تكررت لديه موضوعات الاماكن العامة ، المقهى والحديقة على وجه الخصوص ، ولكن البشر هم الاساس في اعماله ، فهو يبحث عنهم من خلال مقولتين غريبتين عن معظم انجازات الفن العربي المعاصر ، وهما الفراغ والخواء ، فراغ المكان وخواء الانسان ، والتكرار الذي نجده عند (سعد يكن) قد يكون مطعنا في عمله الفني الا اننا سنجده بعد شيء من التأمل سمة من سمات شخصيته وأسلوبه ، وقد يكون الفنان الانطباعي الفرنسي (مونيه) قد رسم لموضوع واحد اكثر من ثلاثين لوحة ، الا ان (يكن) رسم الموضوع الواحد اكثر من مائة مرة ، كما أنه كرر الموضوعات



العشاء الاخير - سعد يكن

نفسها في أكثر من لوحة ، كما فعل في موضوع المقهى مثلا ، فهل يستهويه الاجترار او التكرار ، أم أنه رسام يركبه هم التجسيد لقيمتي الفراغ والخواء؟ وما هي قيمة الفراغ والخواء عند (سعد يكن) ؟ وهل هو موقف فلسفي منهما أم انه اسلوب فني يحقق ذات الفنان ؟ وهل هو يبحث عن الغرابة من خلال تحد صارم للقيم الجمالية المتعارف عليها ؟ ولماذا لوحة سعد يكن ناشزة بمثل تلك الحدة والاصرار ؟

من جديد نحن في المقهى (لوحة رقم ١) .المدخل الحلزوني الذي يدخل النور الى المكان ، وباستثناء المصباح الذي يسقط حزمة من الضوء على الرجال الخمسة البائسة ، فانه يبقى المصدر الوحيد لاضاءة فراغ المكان ، وتكاد اذا صرخت في المقهى ان تتردد صرختك صدى وكأنك في واد عقيم ، لا الكراسي ولا الطاولات باعلانها الصريح عن عدم انتظارها لاي قادم جديد ، ولا الشخوص الخمسة ومراقبهم البعيد سادسهم ، بقادرين على مل الفراغ ، ثم الا يوحي لك ذلك المدخل الحلزوني بأنه يؤدي الى فراغ أيضا ، فالداخل الى فراغ ، والخارج من المقهى ايضا الى فراغ .

والرجال الحفاة أقدامهم ، هل ينفعهم تلامسهم الحسي المباشر بالارض في أن يحصلوا على تواصل المكان ، أم أنها اشارة اولى الى ان خواء ارواحهم مرتبط أصلا بفراغ المكان . أهو الجمود والبلادة والاستسلام واليأس فالحزن ، يعبر عن ذلك الخواء ، أم أن تلك المشاعر هي التي قادتهم أصلا الى خواء أبرز براعة الرسام في وضعه عند حالة التوازن المتناغم مع الفراغ .

وجوه مشوهه ، أم أنها النفس خرجت الى السطح بجرأة ، أهي رؤية قمعية من الفنان للناس ، ام انه تصوير مرهف للبشر الذين قمعتهم الاحزان؟ الفراغ والخواء ، نقمتان كالسرطان يستفحل في ريشة الفنان والوانه ، فاذا هما صرخة تولد الحركة ، والحركة تجسيد لموقف ، والموقف يصبح تكاملا فنيا يغنى ذاته بأدواته .

وبرغم ان الجبناء الثلاثة (حوار ١٠٠ × ٧٠سم- لوحة رقم ٢) وهم يعبرون عن طريقة ساخرة من الحوار بأنهم يتبعون حكمة انا لا اتكلم ولا أرى ولا أسمع ، برغم ان هؤلاء الثلاثة يبشرون بتبعيد فراغ المقهى الذي يحتل اللوحة ، فانهم يعبرون عن الفكاهة



حفلة موسيقية ـ سعد يكن

المرة لرؤية الفنان للواقع ، وبين الفراغ الذي يتحول الى اشراق لوني ، وبين الخواء الانساني الذي يتحول الى سخرية فاعلة ، تتجمع اللوحة في تكاملها . ان التناقض (الكونتراست) مابين الاحمر والاسود والازرق ، هو الذي يخلق الحركة الفاعلة ، ولكن فراغ المكان في تناغمه مع خواء البشر هو الذي يعطي الحركة الهادفة ، و (سعد يكن) في لامبالاته الظاهرية بالتشريح والنسب بين المسافات أو بين الاشكال، يعبر عن مبالاته الجادة في عمق المعنى ، مما يعطي اللوحة الناشزة قيمة فنية جديدة .

ومن جديد يعود الفنان الى الاماكن العامة،هي المقهى او المسرح (مغني ١٠٠ × ٧٠ سم ـ لوحة رقم ٣) ، ليجسد الخواء عند المغني في حركة حزن لاينتهي . لن تسمع موسيقى الفرقة الشرقية وهي ترافق المغني الذي بدا كمن يستجدي الاعجاب أو الانصات اليه ، أو انه يتلوى من ألم خرج كالطفح على الوجه البائس ، لمن يغنى الرجل ولمن تعرف الفرقة التي تصدرت الظل في اللوحة ، ان (يكن) الذي حاول في هذه اللوحة ان يطارد فراغ المكان بأن يشبعه بالتكوينات المجسدة بشراً ، لم يفلح في محاولته وبرغم تلك الحزمة القوية من النور فان الخواء الذي يشع من عيني المغني ومن الاهمال الذي غطى على وجود الفرقة الموسيقية ، قد عبر أيضا عن فراغ المكان مع اللون الازرق السائد وقد أشبع بالحرمان من حيوية.

ويبدو ان عادة خروج (سعد يكن) عن المألوف العام ، لها استثناء في مسيرته الفنية ، فهو يحاول احيانا ان يتقرب من عاطفة الحب عند الانسان ، وهو دون شك يحمل الحب في نفسه ايضا ، هو يخدعك للوهلة الاولى بأنه مكرس لوحته للحب المطلق (رجل وقمر ٣٥ × ٥٠ سم ـ لوحة رقم ٤) فبالحرارة اللونية والبسمة المرتسمة على وجه رجل ابتهاجا بعاطفة هبطت عليه ، لن تتحقق صورة الحب تلك، ان نصف القمر الذي اطل بخجل من اعلى اللوحة،لم يمنح السماء قطرة نور واحدة ، فأي فراغ سمائي هذا اقفل على نفسه . ان الفرح ذاته الذي أضاء اللوحة والوجه ، وكأنه ومضة سخرية من الفنان يريد أن يقول فيها أي حب هذا في عالم من ظلام لايبدده القمر ، وان التمثيل المباشر للعاطفة في قلب أحمر



..سعد يكن

يتطلع اليه صاحبه بشيء من الشماته او المرارة قد اكد على تلك السخرية ، ان حزن الانسان في بحثه عن حب مستحيل ، يدل في النهاية على خواء ،ولكنه الخواء المشبع بالالم والمنذر بالفجيعة .

وكعادة الرسامين الفجائيين أو الباحثين عن النموذج ، ولنقل النمذجة ، وبخاصة في شخصيات تاريخية وانسانية متفق على أهميتها وسلوكها مع تباين الاساليب في التعبير عنها ، لجأ (سعد يكن) الى شخصية السيد المسيح أيضا (المسيح ١٠٠ × ٧٠ سم - لوحة رقم ٥) ، ولكن مسيحه المختبىء وراء معذبين اثنين آخرين ينظران الى خلاصي غير متوقع، فالخلاص هنا أقدام عارية تدلت كأعلام اليأس من أعلى اللوحة ، الظلمة حالكة ولا تنفع هالة المسيح المضيئة في اضفاء النور على ديجور المكان ، وخواء الوجوه البشرية التي تنضح بالالم والعذاب ، انما هو استمرار لتجاذب الحوار بين العالم وبين الانسان أبدا .

ولا تفلح محاولة سعد يكن (قضية المواطن الفلسطيني ١٠٠ × ٧٠ سم - لوحة رقم ٦) وهو يحشد ذلك العدد الكبير من البشر في مساحة صغيرة ، في ان يبدد فكرة فراغ المكان من لوحته، فالظلمة في اللون طردت طمأنينة الامتلاء الذي ارادت الاجساد المنهكة ان تؤكد عليها ، والهلال / السكين مقصلة وليس أملا ، والرمز / الرجل الذي يغرق خلف ستار من اليأس الازرق لايبشر بخلاص ، بائسون منتظرون ، منتظرون بلا فعل ، أهي نوته موسيقية تناثرت على سلم اليأس الحزين .

وبالرغم من خروج (يكن) الى الطبيعة (منظر من الحديقة العامة ٧٠ × ١٠٠ سم - لوحة رقم ٧) ،فان الاشجار التي بدت وكأنها مستحاثات طبعت آثارها على حجر كلسي او انها كائنات مصبرة ، هذه الاشجار هي الخلفية التي ستبرز الشخوص الحفاةالمستسلمين لانتظار الذي لامعنى له ، ليسوا ، رجال الحديقة هؤلاء،الرجال الجوف الذين تحدث عنهم (ت. ا س. اليوت) بل هم الخواء في العمق ، والمكان فارغ الابعاد تتجمد فيه رعشة الطبيعة عند لحظة ماقبل الموت ، انه ينفي الطبيعة ايضا ، ولكنه يقاوم فكرة موتها بحركة الانتظار اليائس تلك ، انه يحاور قنوطه باستجلاء أبعاد قنوط العالم من حوله .

(سعد يكن) امتلك الآن اسلوبه الفني المتميز بعد مسيرة صعبة ، ولكن الرؤية امتلكته ، فهل هو فنان اليأس والحزن والاحباط والاستسلام ، أم أنه يدخل عالم الفن بتلك الادوات لاستجلاء محاور الانسان الحقيقية .

ان الفراغ عند (سعد يكن) ليس يعني باي حال خلو المكان من الاشياء والتفاصيل ، بل هو في الحقيقة الرحم المناسب لطرح الرؤية الساخرة السوداويةوالتي تبلغ حد التطهير بفعل تشاومها ، لذا فان رحم اللوحة الذي سينمو فيه جنين الخواء الانساني بشكل ظاهرة طبيعية يستخدمها الفنان لتصوير الخطوط العريضة لرؤيته الفنية / الحياتية .

انه فنان رؤية لا صانع جمال لذاته وسيؤكد على هذا المنظور ، ما تنضوي عليه أفكاره تجاه الانسان، فالخواء لايعني البلاهة ، كما وانه لايدل على احتقار لهذا الانسان ، بل هو وسيلة تعبيرية للدفاع عن الفرد المستلب المطعون في طمأنينيته ، الملاحق في سعادته ، المغلقة عليه نوافذ السلام الداخلي ، ومامن شك في ان الانسجام المتكامل مابين المكان الذي تسرطن فيه الفراغ ، والخواء الذي فرض على الانسان ، هذا الانسجام انما هو صفة من صفات الاسلوب الفني التي تتلاحم مع قدرته الواثقة على تحدي المعارف الجمالية السائدة والمطلوبة ، من اجل تحقيق موقف فني جديد .

لقد ذهب (يكن) بعيدا في تحديه وعدم نفاقه، واقترب كثيرا من صنع لوحات ذات اسلوب متميز يمتلك القدرة على الامتناع الذي يتبع الى حدود الاعجاب فالتفكير ، وهكذا تكتمل دائرة الجمال عند الفنان .

ان اللوحة الناشرة ، ستصبح بالمثابرة على اشتقاق الالوان والخطوط من الافكار الرئيسيةوالملحة عند (سعد يكن) لوحة فنية تحمل طاقة كبيرة على تحريك العقل باتجاه الفكر والنفس المتطلعين الى جماليات يخيل اليك انها حطام او اشلاء ، فاذا هي عالم قائم بنفسه واضح الاستقلال متماسك البنيان.

الفن بين المتعة والمعاناة

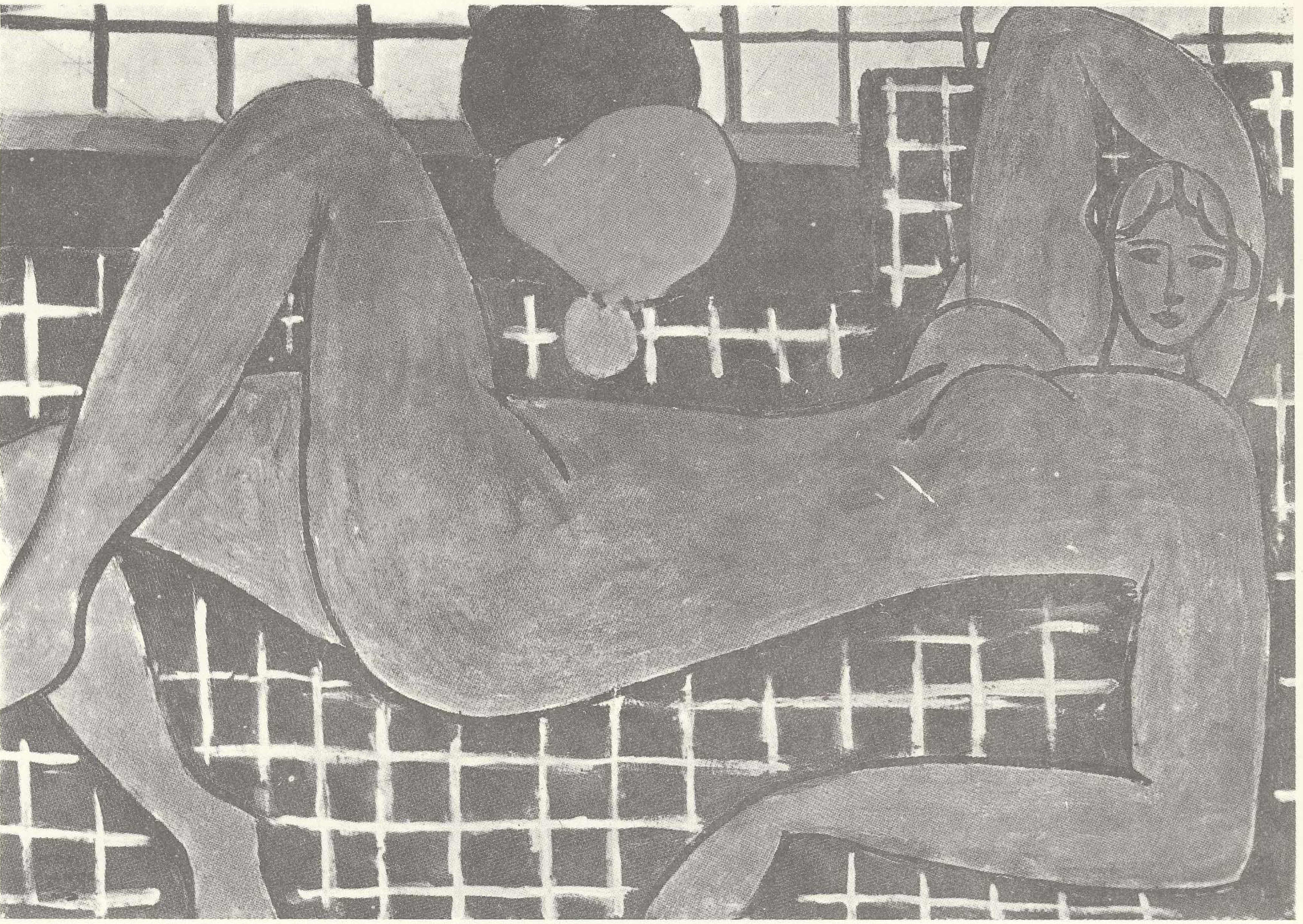
بوغوميل رانيوفا
ترجمة : ميخائيل عيد

قال أحد الحكماء : [أن تبدأ نهارك بابتسامة خير من أن تبدأ بشتيمة ٠] ان ذلك لافضل حقا حتى حين لاتكون لديك ظروف خاصة للابتسام ، سمات الخوف والحدة والالم توجد عند الحيوانات أيضا ، أما سمة الابتسام فلا توجد الا لدى الانسان ، وهي قد تعبر عن الاحتقار أو ضبط النفس ، عن التعاطف أوالتحدي، عن الطيبه أو عن شعور التعالي ، وفي جميع الحالات يبدو الانسان الباسم أقل قابلية للحرج من مواجهات الحياة ٠

تاريخ التصوير يقدم لنا تلوينات مختلفة للابتسامة ابتسامة الامومة لعذراء (كوريدجو) وابتسامة العطف (لفينيرا برونز ينو) ، والابتسامة الاستفزازية لغجرية (هالس) ، والابتسامة النقيه لبائعة براغيث البحر (لهورغات) ، والابتسامة البريئة لبييرو الصغير (لفراغونار) ولكن هذه الوجوه الباسمة ليست كثيرة الظهور في اللوحات ، خصوصا ، اذا نحينا جانبا الابتسامات الساخرة ، والتي دون حياء ، والحقود، والمعيبة ، أو الشيطانية التي لاتعنينا الآن ٠

الابتسامة الطيبة الصادقة تجمل أكثر الوجوه جهامة أو قماءة وأكثر من ذلك ، ان تأثيرها العجيب يظهر أكثر ما يظهر على تلك الوجوه العابسة أو غير الظريفة اذ تكشف لنا ، فجأة وراء الواجهة غير المرتبة جاذبية روحية لاشك فيها ، وهذه الملامح الفرحة التي تستثير أيضا فرح المشاهد نادرة ، نسبيا ، في الفن ، لماذا ؟ هل لان الابتسامات الحقيقية أمر نادر في الحياة؟ أم لصعوبة تصويرها ؟ أم لانها غير ممتعة لغالبية الفنانين ؟

ثمة أسئلة مماثلة تلفت النظر ، وليس عسيرا أن نرى أنها في الجوهر مقدمات أسئلة للمسألة الاساسية الاشمل ـ مسألة طابع الفن ومهامه ، عسى ألا يصدم القارىء هذا الرجوع المفاجىء الى المجال النظري الصرف ، لا أرغب في عرض العشرات من التعاليم الجمالية ، سأكتفي بالاشارة الى أن ارجاع هذه التعاليم الى فكرتها الجوهرية يجعلنا نكتشف أمرا عجبا وهو أن وراء مجموع كل هذه النظريات وجهتي نظر لاأكثر، احدأهما تقول أن الفن انعكاس وتصر الاخرى على أن الفن لعبة ، وتظهر الاولى ـ على الرغم من تنويعات غير مضادة مبدئيا ـ منذ علم الجمال القديم وحتى علم الجمال الماركسي ٠ وقد تم التعبير عن وجهة النظر الثانية بأسلوب مختلف من قبل (كانت) و (شيلر) و (سبنسر) وحتى (فرويد) الذي كتب في (الطوطم والتابو) : [في الفن وحده يحدث أن انسانا تعذبه الرغبة في خلق شيء يشبه الاشباع و ... هذه اللعبة تؤدي الى النتيجة المؤثرة ذاتها ، كأنما الامر متعلق بأمر واقعي ٠] ٠

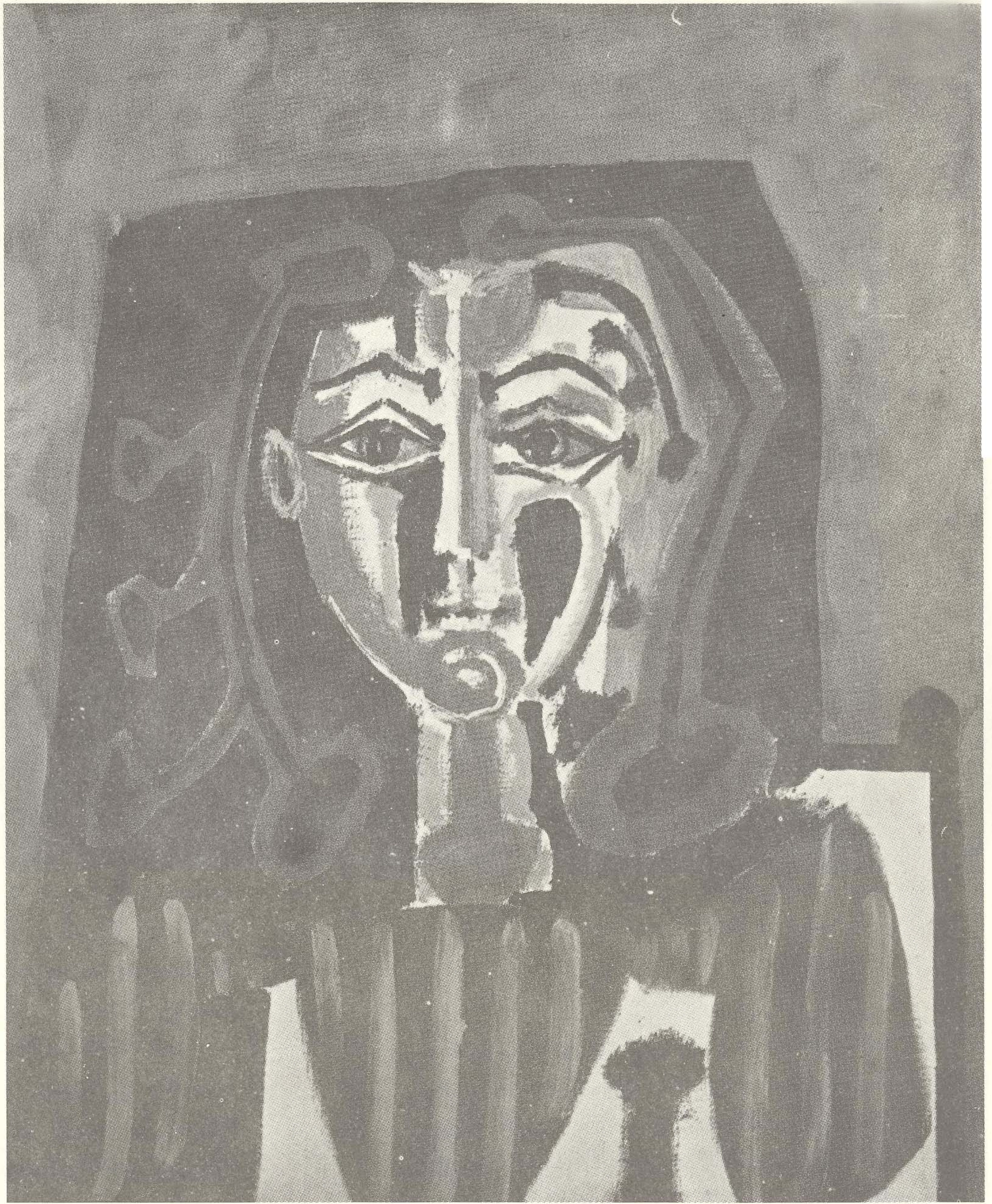


عارية وردية اللون .. ماتيس (المتعة)

ولا جدال في أننا ، اذ نتكلم على الفن على اعتباره انعكاسا ، نرى الفرق شاسعا بين أن نفهم بالانعكاس، انعكاسا للواقع الموضوعي ، أو للعالم الداخلي المغلق على ذاته ، أو من ثم ، أخيرا ، لروح ما مطلق ، ليس ذلك من شأننا الآن ، وكذلك هي الحال حين يتعلق الامر بالفن على اعتباره لعبة ، فالمسألة ليست مسألة تفاصيل حول ما اذا كنا نأخذ بعين الاعتبار (لعبة الخيال الحرة) لدى (كانت) ، أو لعبة (جورج ماثيو) التي تصل حتى التلطيخ بالفرشاة دون تمييز فوق القماش ، ان هذه الفوارق لاتعنينا الآن .

واذا مضينا بعد فسوف نجد أن كلتا النظريتين تعالجان الفن على اعتباره انعكاسا لان اللعبة هي أيضا انعكاس لشيء ، هذا لايعني قطعا أننا نضع علامة مساواة بين كل التصورات الممكنه حول الفن ، بل يكشف لنا ذلك حقيقة نحسب حسابها دائما : ان أية رقصات ذكية على الحبال ليست مؤهلة لان تفصل قضية الفن عن قضية الانعكاس ، ومن ثم عن الوعي ، بالقدر الذي يمنحنا فيه الانعكاس وعيا حول الموضوع المنعكس وحول الموضوع العاكس ، تلك هي الحال في النظرية الجمالية وفي الممارسة الفنية : قد يقسم المبدع على أنه لم يسع الى اعطائنا أية معارف ، وهذا لن يساعده على تجريد نتاجه من العناصر المعرفيه ، حتى لو كان هو نفسه خاضعا لانعكاس خواء داخلي قانط ..

ثمة نظريات تقر صراحة بأن الفن هو شكل ما من أشكال الانعكاس ، فتظهر على المستوى الاول نتيجة مفادها : العمل الابداعي هو معرفة شيء والنظريات التي تعتبر الفن لعبة تظهر ، خلافا للأولى ، أن الدافع هو الاول : الفن مثل كل لعبة دافعه الامتاع ، بغض النظر عما اذا كان ينحدر الى مستوى اللهو البريء أو كان يمثل متعة روحية سامية ، يرى (كانت) ان الامر



رأس فتاة ....
بيكاسو (المعاناة).

يتعلق يتعلق (بمتعة نزيهة) ، ويرى (شيلر) أنها متعة التعويض : الفن (مملكة الوهم الجميل ،) خلافا (للسماء الجهمة) و (الارض المقفرة) في العالم الواقعي ،ويرى (فرويد) أن المتعه تنجم عن الاشباع ـ على الرغم من أنه متخيل ـ لرغباتنا القلقة .

فاذا برز مبدأ (المتعة) الى المستوى الاول في النظريات التي تعتبر الفن لعبة فانه كذلك في النظريات التي تعتبر الفن إنعكاسا ، وان لم تقل بذلك ، فلا وجود في الواقع لنسق لا تحتل فيه مسألة المتعة الفنية مكانا سواء كان هذا المكان أوليا أو من الدرجة الثانية .

إن كل المدارس الجمالية تقر مباشرة أو بطريقة غير مباشرة ، باصرار أو دون اصرار ، بأن الفن انعكاس لجوانب معينة من النشاط الانساني ، وان هذا الانعكاس مصدر لامتاع المبدع والمشاهد أيضا ، تشترك في هذه الحيلة أكثر التعاليم تعاديا ، وهي هامة بالنسبة لنا بقدر ما يظهر فيها مبدآن لاجدال حولهما من مبادىء الظاهرة الجمالية ـ مبد الانعكاس ومبدأ المتعة .

ستبدد منذ الآن فصاعدا وهم الوحدة ، لان النظريات راحت تتوجه كل منها وفق كل الاتجاهات الممكنة الى ملاذها ، وفي أحيان غير نادرة ، الى هدفها



دايانا - كارافاجيو -

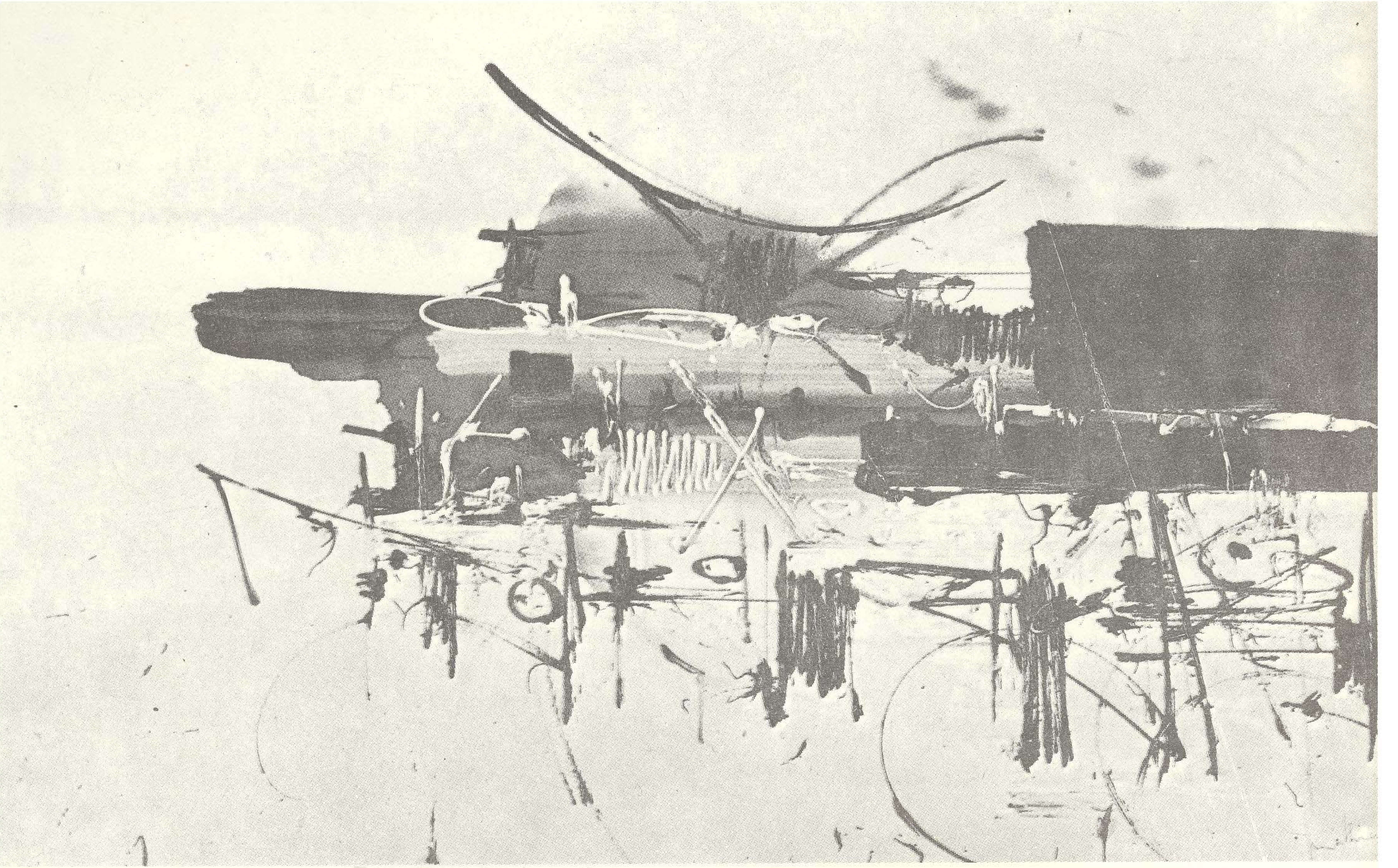
الوهمي ، وهذه حكاية أخرى اذا شرعنا نسردها تحتم ان ندخل في هذه الملحوظات المتواضعه كل تطور التعاليم الجمالية منذ القدم وحتى أيامنا ، الافضل ان نتذكر أن (ديكارت) يرى أن الرائع هو الذي يريح العينين ، وان (هيغل) يرى أن الفن هو (مملكه الرائع الواسعة) ، وأن خرج هذين الحكمين يقودنا الى استنتاج هو أنه مادام الفن مملكة الرائع، وأن الرائع شيء مريح فان الفن مصدر لاختبارات مريحة ، شيلر حازم جدا في هذه المسألة : ـ [وسط مملكة القوى المخيفة ، ووسط مملكة القوانين المقدسة تقيم الفطرة الجمالية ، خفية ، المملكة الثالثة الابهج، مملكة اللعبة والوهم ، حيث تنحى عن الانسان قيود كل الظروف ويتحرر من كل مايضغط عليه جسديا ومعنويا] ، المملكة الابهج .. تحرر كامل .. وعموما، وعد بالسعادة ... ومثل هذه تماما صيغة (ستندال) : الجمال [وعد بالسعادة] .

ينبغي أن تكون الحال هكذا ، نكون مقتنعين بذلك حين ننظر الى (لوحة شخصية) لبوتيتشيلي، و [أريانا] لتينتوريتو ، و [المحترف] لفيرمير ، (حقول إيلزاس) لواتو ، و [ديانا] لبوشيه ، و [مولى دو لاغيت) لرنوار ، وعموما الى كل تلك اللوحات التي تظهر فيها الحياة من الجانب الاصطلاحي أو الاحتفالي ، وفي بعض الحالات حتى حين تكون مزينة اضافيا من قبل الفنان .

الانسجام أندر كثيرا من اللا انسجام ،والاطمئنان أندر كثيرا من القلق ، والجمال أندر كثيرا من القبح، أو انعدام الهندمة ، وما الغرابة ، بهذه المناسبة، في كوننا مستعدين لان نفضل الجمال على المعقولية ، وأن نستمتع بالمشاهد ، الميثولوجية لرافائيلو وتيتسيانو ، و روبنز ، أو بوسان ، وبالاجساد الفاتنة العارية وبباقات الزهر وخلفيات المشاهد مع أننا نعرف أن هذه المناظر مخترعة ، أليس أحد اكبر امتيازات الفنان كونه يستطيع أن يصور ما يشاء ، وكونه يستطيع أن يحول أحلامه الى صور ، وذلك خلافا

الغجرية - فرانز هالس





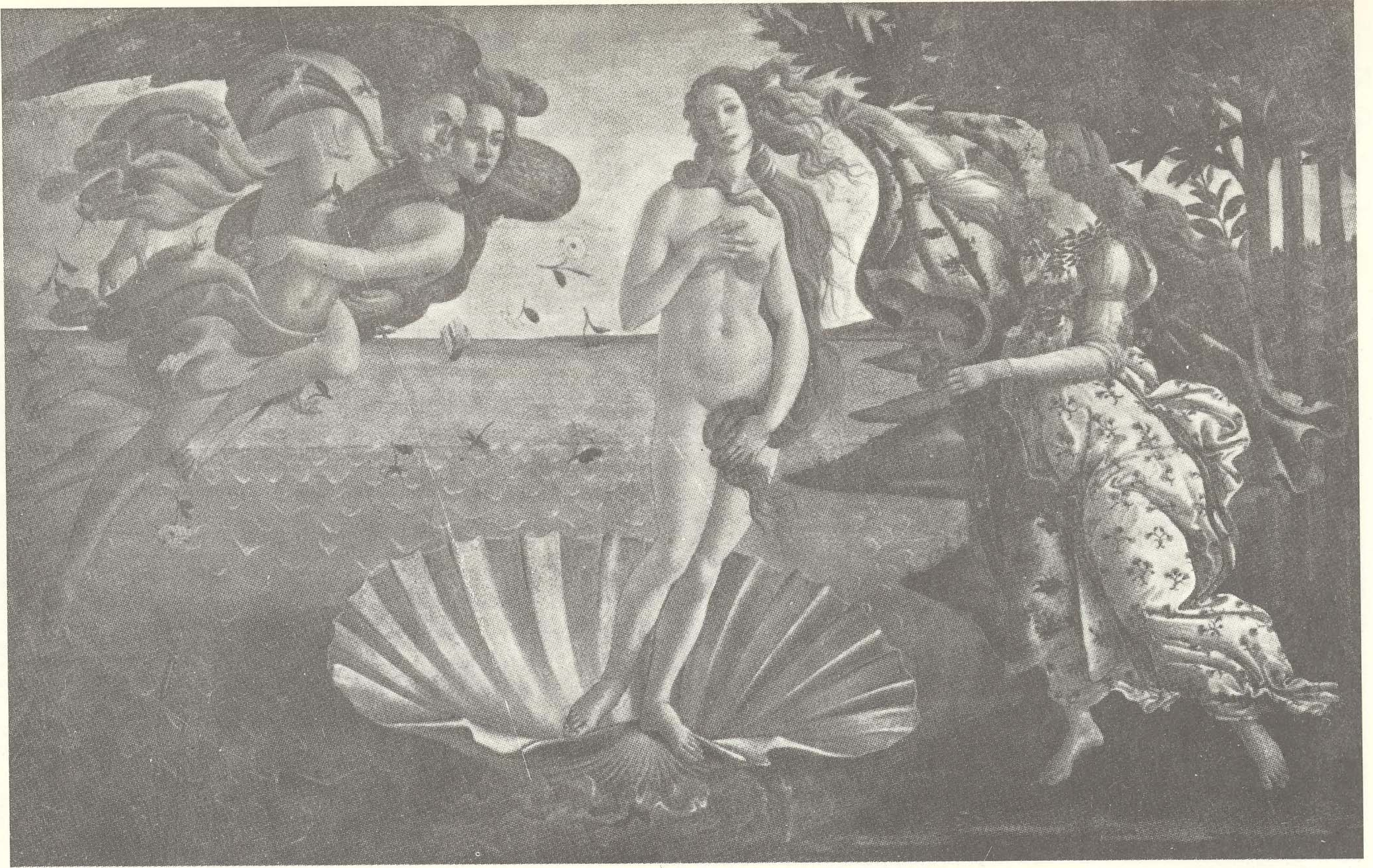
النظام المخلوق والاقتصادي - ماثيو

للانسان العادي الذي تبقى أحلامه تحوم في رأسه وتكون في أغلب الاحيان عكرة وغير مستديمة ، تتبدد كالدخان لدى كل احتكاك خشن بنثر الممارسة . أليس احدى كبريات أفضليات الرسم على التصوير الفوتوغرافي في كونه يصور لا المرئي فقط بل المتخيل أيضا ، وأنه يصنع (صورة) للمرئي . الفنان قادر على أن يتعامل مع هذه الصور أو تلك وفق رغبته وبحرية تامة ، وانه لغريب ألا يختار الاكثر جاذبية . واذا أتيح لنا إنتقاء أحلامنا فهل تختار الكوابيس ولا تختار أحلاما هانئة ؟

يفكر مثل هذا التفكير الكثيرون من المشاهدين والكثيرون من المبدعين ، مدارس فنية بأسرها مثل مدرسة (فونتانبلو) أو من أمثال معلمي القرن الثامن عشر اللطفاء تلهمهم جميعا مهمة تغذية المتعة الشعورية . مشاهد من حدائق القصور أو من مخادع ، مفاتن الطبيعة المشذبة بعناية . مشاهد الحرير والمخمل والدانتيل ، والجسد العاري مرسومة بتخيلات غزليه ، وهدف هذا التصوير أن يقدم ألطف العذوبة للاحاسيس ، قد يقول شخص ما ان هذا ليس فنا ، ذا مستوى رفيع ، وأن (سيمون فوي) لايقارن بجورج دولا تور ، ولا يقارن (بوشيه) بشاردان !

الامر كذلك ، ولكن هل الفتنة دائما مساوية للسطحية ؟ أحقا أن (رامبرانت) قد حدث له ذلك حين أراد أن يكون فاتنا ، مع أنه لم يقدم أعمالا من النوع الثاني الا نادرا ؟ أنستطيع أن ندعو أعمالا من النوع الثاني (امرأة مع المروحة) في (لندن) و « فتاة على النافذة » في (برلين) أو لوحات شخصية تيتوس في (لندن) و (فيينا) و (نيويورك) ؟

يؤكد (ميكيلا نجلو) أن النحت يحمل [الكثير من الفرح للذوق السليم النزيه] ، وينصح (دورر) الفنان الشاب بأن يتحمل حتى [يبدأ الفن بأن يصير فرحة] ويصر (بوسان) على أن [التصوير مخلوق للمتعة] ،



ولادة فينوس ـ بوتشيللي

ويرى (هوغارث) أن حتى الصعوبات لدى تقبل العمل [تسمو بالمسرة] و [تمد بالفرح] وحتى (دافيد) البارد يتكلم على [اللوحات المفعمة بالفتنة] ،لرافائيلو وعلى أن المبدع يقدم للجمهور [انفعالات ومسرات] .

والمتعة ذات طابع متمايز ولها مستويات جمالية مختلفة ، كتب (دولا كروا) ان (أكبر مسرة يمكن أن يمنحها الكاتب هي أن يدفع الى التفكير أولئك المؤهلين له،أما فيما يخص حاجات تسلية غير المؤهلين، لان يفكروا فهل توجد نفس نبيلة توافق على أنتنحدر الى دور القوادة الفكرية ؟] .

ومع الاسف توجد سوى النفوس النبيلة نماذج من المقاولين ، فالثقافة الجماهيرية المعاصرة في الغرب تتمثل في صناعة جبارة للافلام والروايات والالحان وكل التصورات المكنة ، وهدفها الرئيسي اجتذاب الجمهور ، ونحن نعلم ان الهدف الرئيسي مختلف قليلا ، يتعلق الامر بالمعالجة النفسية الفردية للزبانة الجماهيرية ، ومع ذلك فان حقيقة أن الناس ينفقون المال بطيب خاطر على القراءة والمشاهدة تدل على أن بضاعتهم تبعث بعض المسرة .

وبالامكان القول ان معامل الثقافة الجماهيرية يندر أن تندرج دون نقاش في مجال الفن ، ومع ذلك لايجوز أن ننسى أن هذه المعامل ، وفي حالات كثيرة تكرر بشكل جماهيري ظواهر وميولا ولدت في البداية في جو الفن الأصيل .

وبمقدار ما يكون الفن فعل خلق ، وبمقدار ما هو استهلاك ونشاط طبيعي ، لايفرضه أحد أو شيء،فمن الطبيعي أن ننتظر أن يوجد فيه دائما وهلة للمسرة، والامر كذلك فعلا ، معروف منذ زمن بعيد أن النغمات والالوان تؤثر تأثيراً حتى فيزيولوجيا على الانسان ، يكون حينا مريحا ويكون غير مريح حينا آخر ، هذه الامور ليست مختبرة تفصيلا وحسب ، بل يستفاد منها في بعض المشافي لعلاج مختلف الامراض العصبية، لقد كتب ماركس أن [الشعور باللون هو الشكل الاكثر انتشارا للشعور الجمالي عموما] نعرف من التجربة الخاصة أننا اذ نقترب من لوحة فانها أول ماتؤثر فينا بعناصرها الملونة ، وحتى قبل أن نعتمد على خيالنا ، واذا كان تقبل الالوان يولد ، في أغلب الاحيان ، متعة فان هذه المتعة تكون أقوى كثيرا

بالتعامل مع الالوان ، وهذا معروف لنا جميعا منذ أن أهدوا لنا أول (التلوينات) .

والمسألـة هي هل أن الحقائق التي لاجدال حولها تعطينا الحق في أن نقرر أن المتعة هي الاساس الاول للانجذاب الى اللوحة او لفعل الابداع ذاته ، وأن ـ وهو الاهم ـ المسرات الجمالية الأولية ، المعنية ، هي السمة الجوهرية المحددة للخلق الفني ، وللتقبل الفني، تجتذبنا لوحة من بعيد بتلوينها ، وقد يخيب أملنا النظر اليها عن قرب ، الامر الذي يعني أننا ننتظر من اللوحة شيئا اكثر من الالوان ، واذا تعلق الامر بالالوان أو حتى بالاشكال، والحجوم ، والمساحات، والحركات، والضوء فان التصوير هـو أبسط وأضمـن مصدر للمسرة ، ولا يستطيع أي تصوير أن يعطينا هذا الفنى من المتع البصرية التي تقدمها لنا الطبيعة ، ولم يصل أي مصور الى قوة الأيقاعات التي تحتويها مسكبة مزهرة متواضعة ، هذا فيما يتعلق بوليمة الجمهور



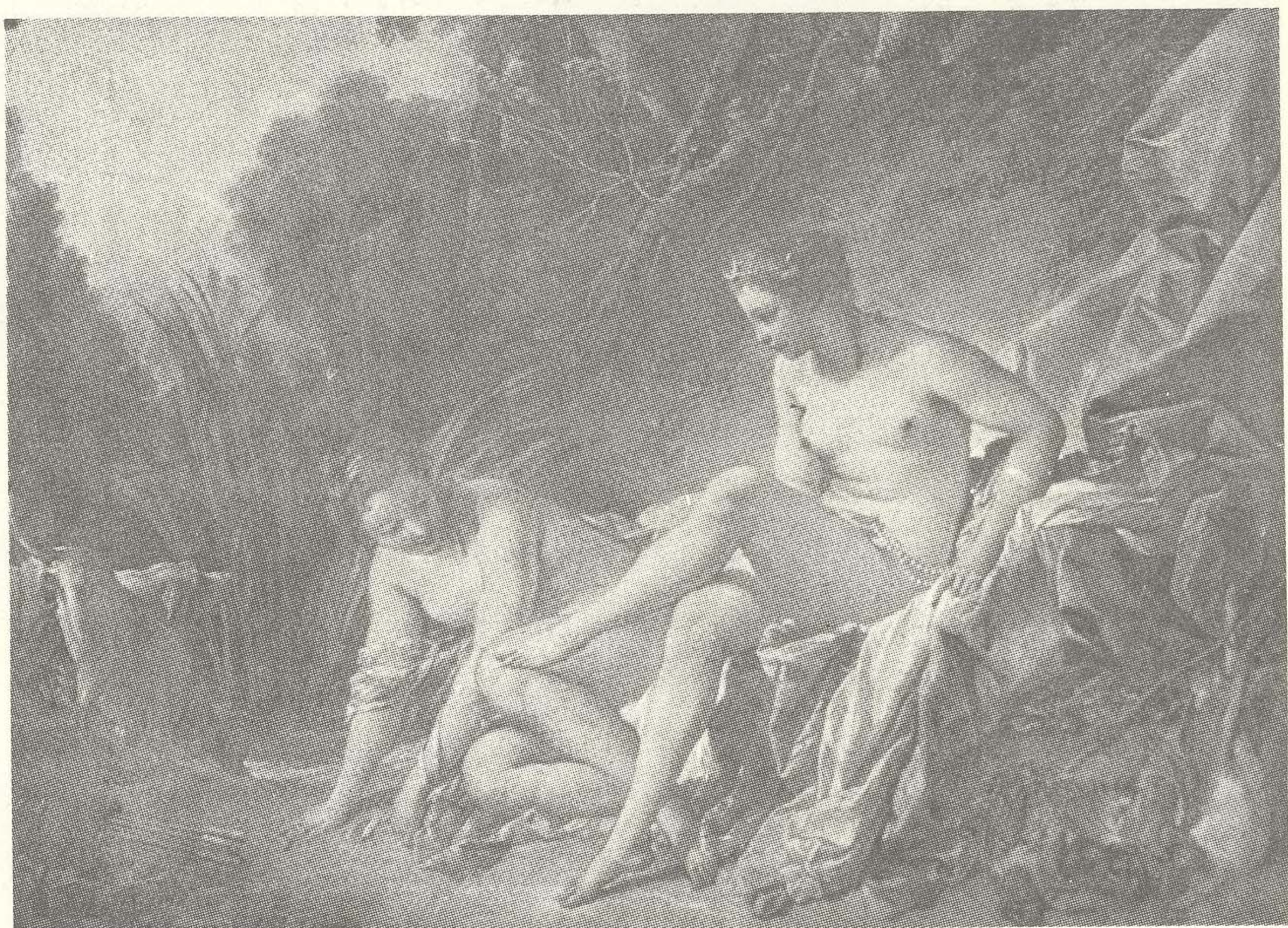
وجه موروسيني ـ تونتوريتو

البصرية ، ويقال أن الفنان يجد متعة في حال انه صار مبدعا ، تماما كالطبيعة ، ولكن دون أن يقلد الطبيعة حتما ، بل يتحول بملء إرادته الحرة الى خالق .

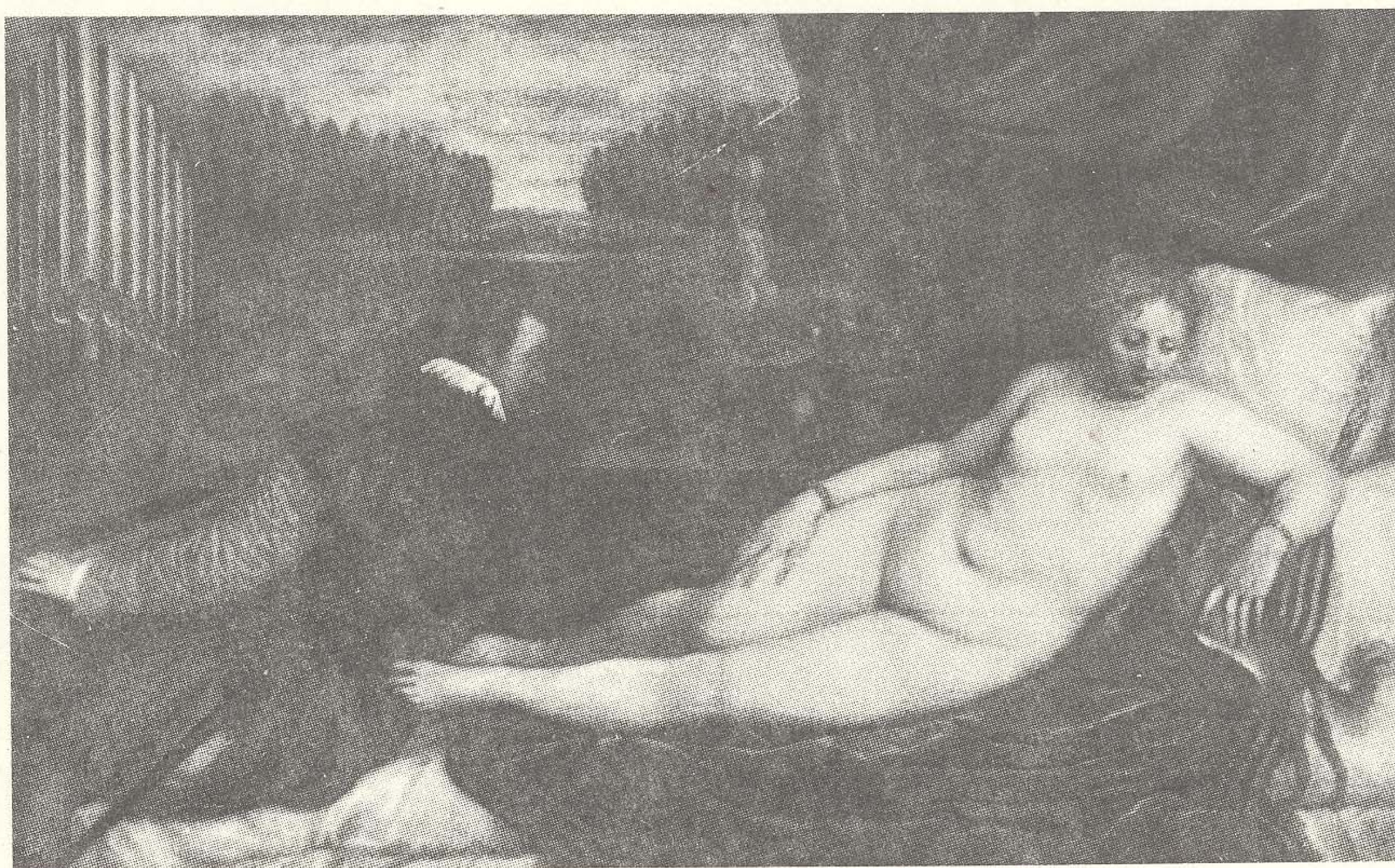
لحظة مماثلة من المسرة ، ولنتمهل في تسميتها (ابداعية) تتحقق فعلا ، وهي فطرية في كل نشاط دون أن يؤدي هذا النشاط الى نتائج فنية ، ان هذه المسرة تحسها كل ربة بيت تطرز بخيوط ملونة صورة (المونا ليزا) المعذبة جدا والمطبوعة على القنب [كنفا] .

نضع هذه الملحوظات لا لنقلل من عنصر المتعة لدى خلق العمل الابداعي وتقبله ، بل لنفهم أنه اذا كان الامر متعلقا بالمتعة الفنية ، فينبغي أن تكون ممثلة لشيء أعقد من الادراك الحسي البصري المريح ومن شغل الابرة .

نحن ندرك أن مزاعمنا حول المتعة الفنية التي تسمو على مستوى المتعة الحسية بعيدة عن أن يتقبلها الجميع ، ان معلما مرسوقا مثل (أوغوست) يقف موقفا معاكسا في الكثير من تصريحاته وفي سلسلة من ابداعاته ، فحين تكلم حول صور (دياز) امتدح خصوصا احساس الرسام : [اكثر من يعجبني بين البار بيزونيين هو (دياز) ، أحب ان تحس في مشهد من الغابة ، ان هنا ماء في مكان ما ، ولدي دياز تحس كثيرا عبق الفطر ، عبق الاوراق المهترئة والطحلب]



استراحة ديانا بعد الحمّام - بوشيه



فينوس ولاعب الاورغ - تيسيانو



احتفالات مدينة كانا - فيرونيز

وقد قال بشأن موضوع العمل الابداعي : [هل ستخرج المرأة العارية من الموجة المالحة أم ستنهض من سريرها. هل ستدعي (فينيرا) أم (نيني) لايستطيع أحد أن يبتكر أجمل من هذا] . وبعد أن وضع (رودان) هيئته المرموقة [المفكر] بوقت طويل لحظ رينوار مظهرا لامبالاته بالابداع الذهني لصالح الاحساس الصرف. [جعلوني أكره احدى لوحاتي حيث اسموها [فكر]، ومن ثم ، وعلى الرغم من أنه كان عدوا للفكر ، فقد عبر عن فكرة ظلت الى اليوم فكرة برنامجية لكثيرين من المبدعين :

- [أليس صحيحا أن التصوير قد وجد لتزيين الجدران ؟ لهذا ينبغي أن يكون أغنى .. أرى أن اللوحة ، يجب أن تكون دائما مريحة ومفرحة وجميلة، أجل جميلة ! توجد في الحياة الكفاية من الاشياء غير المريحة ، فهل ننتجها نحن أيضا] .

هذه الفكرة المصاغة هكذا تبدو لنا غير مغرية ، انها متطورة ومعممة ومن ثم تبدو مؤذية ، ولكننا اذ نرفض فكرة ما ، فلا يعني ذلك أننا مستعدون لرفض إبداع ما ، لكل فنان طبعه ومزاجه ، عبثا نلوم اليمامة لان هديلها رتيب وعبثا نطلب منها أن تشدو كالهزار، ولم يكن (رينوار) ميالاً لرؤية سوى الجانب المضاء من الحياة ، ويجب أن نقر بأنه عكس هذا الجانب المضاء بأسلوب يثير الاعجاب حقا ، ان رسوما ، مثل المشاهد من ضفة السين ، أو من شوارع (بوليفارات) باريس ، مثل مجموعات (مولن دولا غاليت) و(العرض الاول) و [المقصورة] و [المظلات] ، وكذلك للوحة الشخصية (شوكيه) و (مدام شاربانتيه) لسوزان فالادون ، وكل السلسلة من الاجساد العارية التي من بينها قد تكون [آنا] هي التي ظلت أكثر فتنة في متحف (بوشكين) ، دون أن نتكلم على الكثير من التوفيقات الاخرى ، لان هذا الفن الابداعي غني بالتوفيقات ، تشهد بأنه حتى مع تحديده المساحة استطاع (رينوار) أن يخلق على هذه المساحة روائع ذات أهمية عالمية ، واذا لامه بعض النقاد لانه اكتفى



القديس سباستيان - تونتورتو

في المرحلة المتأخرة من حياته بتنويعات كثيرة متشابهة لاجساد حمراء قرميدية عارية راسما بدأب يكاد يكون هوسيا الاشكال المصمتة لخادمته المشهورة (غابر يبلا) فعلينا القول أنه في مثل تلك السن ومع ذلك (الروماتيزم) قد أصبح الفنان عاجزا ، وحتى هذا الابداع الرتيب ذو مغزى كبير باعتباره تعبيرا عن ذلك التوق الذي لايخمد ، والذي لايخلق من كبير من دونه .

ولكن النتاج شيء والتصريحات الجمالية شيء آخر، ونحن مضطرون الى أن نراعي هذا المبدأ لاتجاه (رينوار) وحده بل تجاه فنانين ظلوا الى هذه الدرجة أو تلك يرون الفن زينة ومتعة صرفا ، ذلك لان فنانا مشهورا هو (هنري ماتيس) قد شكل بعد ذلك بقليل مذهبا إبداعيا يماثل كثيرا مذهب (رنوار) .

أعلن (ماتيس) مرارا في مقالات وتصريحات ،انه يسعى الى تصوير يوحي ، لمنظومة من الخطوط التزيينية والبقع الملونة،بشعور الاطمئنان والانسجام، قال الفنان : [التصوير يتجه نحو التركيز الداخلي، نحو الانسجام ، يجب أن يؤثر تأثيرا مطمئناً .] ، وقال في مكان آخر : [مهمتي نحو الانسجام ، قال الفنان : [التصوير يتجه نحو التركيز الداخلي ، نحو الانسجام ، يجب أن يؤثر تأثيرا مطمئنا] ، وقال في مكان آخر : [مهمتي أن أعطي الطمأنينة ، لانني محتاج الى الطمأنينة] ولم ينكر ، مثلا ، أن فن



الحمّام - فراغونار

(رامبرانت) فن [عميق المفزي] وأضاف ماتيس [هذا تصوير شمالي] : ثمة في (هولندا) جو مختلف تماما عن جونا في (فرنسا) أو عن جو البحر الابيض المتوسط ، وأخيرا فان البحر الابيض المتوسط قريب جدا من باريس] .

والحقيقة انه اذا تعلق الامر بالمسافة فان وطن (رامبرانت) أقرب الى باريس من البحر الابيض المتوسط ، والاهم هو أنه يصعب تفسير طابع فن ما بالظروف الجغرافية وحدها ، ومثل هذا التقويم الساذج وغير الصحيح قوم به (ماتيس) (الغريكو): [الغريكو ، هذه الروح المعذبة التي تنشر اضطرابها الى الخارج وتضعه على القماش ، وهذا الاضطراب ننتقل الى المشاهد ، ولكننا نستطيع أن نتصور أن (ألغريكو) استطاع التغلب على اضطراباته وعذاباته ، وأنه غني مثل (بيتهوفن) في سميفونيته الأخيرة ..) وهذا لا يستطيع كل واحد أن يطرحه ، وعلى الأقل من يعرف جيداً ابداع (ألغريكو) لأن ذلك الابداع ليس بتاتاً وليد رغبة المعلم العظيم في أن يعرض اضطرابه، ولأنه ، بالمناسبة . لا يعود بتاتاً للاضطراب ، بل يعود لعظمة روحية ، لتفجر جبار باتجاه أمر أنوع وأنبل من الواقع المحيط به .

ونحن لا ننوي ، طبعا ، أن نلوم (ماتيس) ماتيس المتوفي منذ زمن بعيد لأنه لم يفهم معلماً غريباً عنه جداً ، المهم هو أن نقوم تقويماً صحيحاً مواقف (ماتيس) نفسه ، ولهذا سنسمح لأنفسنا بايراد تصريحه الأخير الذي يعبر تمام التعبير عن تلك المواقف .

- (أحلم بفن التوازن والنقاء والطمأنينة ، الخالي من الموضوع المغلق أو الصعب ، الذي سيكون لكل عامل بذهنه ، وسيلة طمأنينة ، استراحة للذهن، أو ما يشابه مقعداً مريحاً يصلح التخلص من التعب الجسدي .)

اذا لم يحلم الفنان الا بهذا او بهذا اساساً فانه يخيل لنا أنه قد حقق حلمه ، ان فن (ماتيس) ، في أفضل صوره هو حقاً فن الطمأنينة والانسجام وقد أغنى الميل التزييني في تطور التصوير الحديث بمعطيات تجديدية لا جدال فيها ، ليس لدينا شيء ضد هذا الفن بل نستمتع بأناقته ، وعموما فاننا فيما يتعلق باللوحة التي تلعب دور الجنة المسكينة أو الزينة الجدارية أكثر مسالمة بكثير من (بيكاسو) ، مثلا ، الذي كانت تثير غيظه كلمة (زينة) بحد ذاتها :

قال بيكاسو : (الفنان يصور وكأنه يريد أن

يتحرر من مشاعره وصوره ، والناس يمتلكونها كي يخفوا عريهم قليلا ، يأخذون قدر ما يشاؤون وما يشاؤون ، انهم يخلقـون كـل شيء على صورتهم ومثالهم ، مبتدئين بالرب ومنتهين باللوحة ، ذاك هو السبب في أن المسمار في الجدار ، الذي تعلق به اللوحة يقتل التصوير ، واللوحة تحمل المغزى الذي لـدى الفنان واضعها ، وفي اليوم الذي يشترونها فيـه ، ويعلقونها على الجدار تكتسب مغـزى آخر تماماً ويسقط التصوير) ، وقد رفض (بيكاسو) سواء منطلقاً من الموقف ذاتهـا الفن التجريدي ايضا : (الفن التجريدي ـ انه تصوير فقط .. فأين هي الدراما) .

لن نذهب الى حيث نسأل : [اين هي الدراما] نحن مقتنعون بأن لصورة ما ... الحق في الحياة دون أن يتحتم إحتواؤها الدراما ، نحن متفقون مـع (رينوار) على الاقل فيما يتعلق بالقسم الأول مـن فكرته ، ونعرف جيدا أنه يوجد في الحياة حقا الكثير من الامور غير المريحة ، إن فنا غير مؤهل إلا لتهدئة التوتر العصبي واراحتنا ... مفيد للناس ، وسيكون مفيدا أكثر اذا جلا همومنا بصورة ثمينة وجمالية وشاعرية ، وموقفنا هذا يكاد يكون غير محتاج الـى برهان تفصيلي لان الممارسة الاجتماعية تؤكده .

إننا نشدد نبرتنا ـ وليس دون أساس ـ مؤكدين على الطابع المعرفي للفـن ، واذا لم يكن الفـن سوى معرفة ، ولو من نوع خاص ، فاننا بعد أن نرى لوحة أو نقرأ قصيدة ، لا نكاد نشعر بالحاجة الى العودة اليهما ، وحتى القاريء الجيد حين يبدأ يقرأ لكـم فقرة من احد كتب الدراسة الثانوية فانكم ستقاطعونه قائلين : [يكفي ، إننا نعرف ذلـك] واذا قرأ لكـم قصيدة تحبونها فانكم لن توقفوه ولن تقولوا (هذه نعرفها) مع أنكم ، قد تعرفونها افضل من معرفتكم بالفقرة التي من الكتاب الثانوي ، إن إطلاعنا الطفيف على ابداعات الفن الكبرى ، وحاجاتنا الى رؤيتها من جديد ومن جديد ليس مبعثها الاول السعي الـى المعرفة ، مع أن العمل الأبداعي الكبير ، والفني ينكشف لنا كل مرة بمزيد من التمام ، بل السعي الى المتعة التي نحن مقتنعون بأننا سوف نشعر بهـا .

إن منزل (فان غـوغ) ذا السـرير البرتقالي والجدران الزرق يكاد يعد عملا فنيا من الدرجة الثانية وذلك فقط لانه لا يوميء الى الدراما بل الى الطمأنينة ، لقد رسمه الفنان ، تحديدا ، كي يعبر عن الطمأنينة ، كي يشركنا في مزاجه في احدى اللحظات النادرة ، حين يكون في روحه نقاء وسكينة ان ملايين الناس في العالم يزينون غرفهم بنسخ عن مشـاهد (مونيه) و (سيسلي) مع ندرة الاشارة الى (الدراما)


تفصيل من الربيع - بوتيشيلي


الجيوكندة - ليوناردو دافنشي



العازفة - واتو



ديانا .. تصيد .. مدرسة فونتانابلو

فيهـا !

وثمة حقائق مماثلة تفند رأي الكثيرين من نقـاد الفن البرجوازيين حول وجود تصادم دائم قدري لا يمكن التغلب عليه بين المبدع والجمهور ، نحن بعيدون عن القول بنفي التصادم عموما ، ولكنه يقوم بين مبدع معين وبين جمهور معين وليس بين العبقري عمومـا والجماهير عموما ، الجماهير غير مؤهلة - كما يؤكد (أورتيغا دو غاسيت) - لان تفهم الفن الكبير .

اذا كان الفنان [انسانا بالوظيفة] فالاكثر منطقا أن نرى انه سيفهم الناس ، وسيكون مفهوما مـن الناس ، واذا كان الفن يحتوي على قدر مـن المتعـة للمشاهد العادي ، فمن المنتظر أن يحتوي على مثـل ذلك القدر للمؤلف ، يهتف (جون كونستابل) حـين يتكلم على المناظر المحببة اليـه لضفاف الانهـار : - [كيف أحب كل هذا ! سأظل حتى آخر حياتي أصور مثلها ، هي دائما شوقي ، أن أصور ، تلـك طريقة أخرى لأن أشعر !] ويتذكر (رودان) باشفاق الخطوات الاولى في الفن : - [أعود الى ماضي ، الى تلك المسودات المفعمة بالفتون ، والتي جعلتني آلف الحياة الارضية ، والتي - ايقظت لدي الانجذاب الى الحياة - وكشفت لي سرها ، أية سعادية هي أن تكون لي حرفة تسمح لي بأن أحب وأن أظهر ذلك] .



قبلة يهوذا - جيوتو

وهكذا فالفن اشباع لشوق ، لتوق الى الحب ، أجل انه اشباع خيالي - يقولها تلامذة (فرويد) مدققين ، ويسعى المبدع الى بلوغ جو التخيل غير المؤهل للوصول اليه في جو الحياة ، كتت شنايدر - [كل حلم تعبير عن خفقة مكبوتة وعن فكرة غير محققة ويمثل مساومة في التصادم بين التوق والواقع ، والآلية نفسها توجه العمل الفني الذي هو كالحلم يحرض أو يهديء التوتر النفسي] ، ويؤكد بودوان : - [يقع الفن في الوسط بين الحلم والواقع ، انه اسقاط للمتخيل في الواقع ، والعمل الابداعي يمثل خالقه والتفريغ التأملي للطاقة الشعورية ، وبهذا يصير جليا الى أي حد يمكن أن يمثل الفن تخفيفا] . ويرى (اينار) أن [الابداع يحرر] المبدع ما دام يبدع على الاقل ، لان كل مكبوت يعبر عنه في جمال يبدعه يصير متاحا له وينقيه ، يقول (فروا - فيتمان) : - [الابداع الفني قصة لا شعورية ، حلم ، رمز ، خرافة ، هلوسة تنتمي الى الشذوذات الناجمة عن فشل الشوق في الاشباع في الواقع] . يؤكد جونس : - [قدرة النبض الفني الجمالية تصدر عن أعمق طبقات اللاوعي ، وتمثل سمة خاصة لتضاد التصادمات الاساسية القائمة في تلك الطبقات] ..

ان الممثلين البارزين للفرويدية الجديدة ليسوا ، كما يبدو ، متميزين بأصالتهم ولهذا بالذات يبدون شعورا قويا نحو انضباط المدرسة . انهم يفذلكون أفكارا بعينها ، وحتى دون أن يدققوا من ينقل عن من ، وكلهم في الواقع ينقلون ، أكثر ما ينقلون ، عن معلمهم ، دون أن يبتعدوا كثيرا عن صياغته ، معروف أن (فرويد) يرى أن التصادمات في الغرائز اللاشعورية تظهر في مجالات بعيد أحدها عن الآخر كثيرا كالميثولوجيا ، والاجرام ، والدين ، والخرافة ، والفن . والمعني هنا هو الغرائز الجنسية والعدائية ، والعقد التي في مقدمتها عقدة (أوديب) سيئة السمعة

التي درس دورها في الابداع الفني دراسة مفصلة من قبل (شارل بودوان) في (التحليل النفسي للفن) .
وانها لمادة فقيرة للابداع ، حقا ، تلك الغرائز والعقد التي تبدو دراستها تناسب علم الجنس أكثر مما تناسب النقد الفني ، ومع ذلك لا ينبغي أن ننسى أن (فرويد) هو الذي صاغ مبدأ التصعيد الذي بفعل قوته تستطيع الضواغط البيولوجية المنحطة أن تتصعد في رؤى نقية ونبيلة للانسجام والجمال . يتعلق الامر على الاقل بنشاط ابداعي حقا ذي أهمية علاجية ، فكما كتب (أوتورانك) : ـ [الفن توازن بين (هاربيد) العصاب وستسيل الفساد] ، ويقال بتعبير آخر ، اذا ظل الموضوع يضغط التفجرات الجبارة ، المرمية في اللاوعي فسوف ينتظره حتما التشوش النفسي ، فاذا نظمناها في الحياة فسوف تتاح كل الفرص للوصول الى الانحرافات الجنسية . الفن هو طريق الانقاذ الوسطي بين هذين الخطرين ، فهو من جهة يفتح الطريق لتصريف الطاقات المتكدسة الخطرة ، وهو من ناحية أخرى يشبعها بطريقة خيالية ، أي من دون أية مغامرة ، بوقوع الذات تحت ضربات القانون .

دون أن نتقبل النظرية الفرويدية بكاملها فاننا لا نرى أنها يجب أن ترفض دائما وبكاملها ، فالفن لا يخلق وفق تصحيف ما وليس هو ، دائما ، نتيجة لمبدأ واحد بعينه ، تنشط في العملية الابداعية دوافع لاشعورية يكون مصدرها قاتما في أحيان غير نادرة حتى لدى المبدع نفسه ، وانها لمصيبة اذا نسينا أحيانا هذه الدوافع التي يعطيها (الفرويديون) صفة الاطلاق ويهملون الدور الضخم والمحدد للنشاط الواعي ، الذي لا يمكن من دونه أن يتم تصعيد التفجرات وولادة العمل الابداعي .

الحال هكذا ، ونقاشاتنا مع (الفرويدية) لا تتعلق بمبدأ المتعة بل بطابعها ، المتعة ـ لا نقاش حولها ، لكن المتعة ـ بماذا ؟ بالجمال ، طبعا ، الجمال والتوازن ، والطمأنينة ، والانسجام ، والفرح ، وعموما كل تلك الاشياء التي يجري السعي اليها ، والتي الفن ـ خلافا للحياة ـ مؤهل دوما لتقديمها

النقابات - رامبرانت





الصيد في الثلج - بروغل

صورة الفنان - فان غوخ



العازفون الثلاث - بيكاسو .

لنا ، ولكن كل هذه الكنوز هشة ومؤقتة ، وتبدو هشة ومؤقتة المتعة بها في الكثير من الحالات .

ان (رونسار) اذ وجهت تفجره الفرامي (ماري) الطاهرة ، او الدقيقة في ضبط نفسها ، قد تكرس لها قصيدة (سوناتا) قاسية جدا ، يقول في الدور الاول منها :

ـ [حين تصيرين هرمة ، ترتعشين ليلا قرب القنديل

وقد التويت قرب الموقد ،
ستغنين قصيدتي ، ستقولين بدهشة :
« لقد غنى لي رونسار حين كنت جميلة »] .

ولهذا ، تحديدا ، يترك الفنان ، عن وعي أو دون وعي ، بعض ظلال الالم في صور الجمال ، الالم لقابلية انثلامه وعدم دوامه ، الالم ، لانه ونحن نتمتع به يكون قد بدأ يذبل دون أن نشعر ، ولهذا تأتي النتيجة على شكل نصيحة يوجهها (رونسار) الى الحبيبة :

ـ [اقطفوا منذ الآن أزهار الحياة !]

انها نصيحة مفيدة حقا لمتعبد يتنهد دون جدوى، وقد تكون غير خالية من القيمة العملية ولكنها فيما يخص مشكلتنا ذات أهمية خاصة ، ان احدى ميزات النساء اللواتي يصورن هي أنهن لا يذبلن ولا يهرمن ، لسن مضمونات تماما من الزمن ، اذ ليس في عالمنا ما هو مضمون من الزمن ، فالتصوير القديم لا يبقى على حاله السابقة بسبب من القتام أو الاصفرار أو تشقق الالوان ، ومع ذلك فان (فلورا بوتيشيلي) وفلورا (تيتسيانو) ما تزالان حتى اليوم تفتناننا بجمالهما المزدهر .

ان أحد أكبر معلمي هذا الجمال النقي المطمئن هو جورجوني (١٤٧٦ ـ ١٥١٠) . فأعماله الصغيرة التي وصلت الينا تدهش بنوعيتها الرفيعة وتحير العارفين ، حاول الشارحون . بمختلف الطرق حل شيفرة أعمال مثل (كونسرت بولوني) و (فينيرا النائمة) و (ثلاثة فلاسفة) وتبقى الاكثر غموضا



العائلة المقدسة - الغريكو

لوحة (عاصفة) .

لقد رُسم منظر شاعري - مناظر (جورجوني) دائما شاعرية - بضفتي نهر ، وسطوح معشوشبة ، واشجار ، وبيوت القرية البعيدة ، في المستوى الاول ، وفي الطرف الايسر للرسم صور رجل فتي مستند الى شيء كالرمح - ويرى بعض الشارحين انه رمح فعلا - وينظر الى اليمين ، ويتتبعنا لاتجاه نظره تكتشف الشخص الثاني - امرأة شابة تكاد تكون عارية ، في الحقل ، في القسم الايمن من المشهد ، وهي ترضع طفلها ، المنظر الطبيعي مبني من ايقاعات بنية صماء وصدئة وخضراء وهو ساكن ولكن في هذا السكون الظاهر يحس توتر السكون قبيل (العاصفة) البيوت على البعد مضاءة بضوء ما شفاف ، السماء المعلقة فوقها بقيوم زرق ضاربة الى الخضرة يصدعها البرق ، ومع أن المستوى الامامي محاط بجو الصمت، والهدوء فكأننا نحس الهدير الموزع هناك المنذر بالصاعقة .

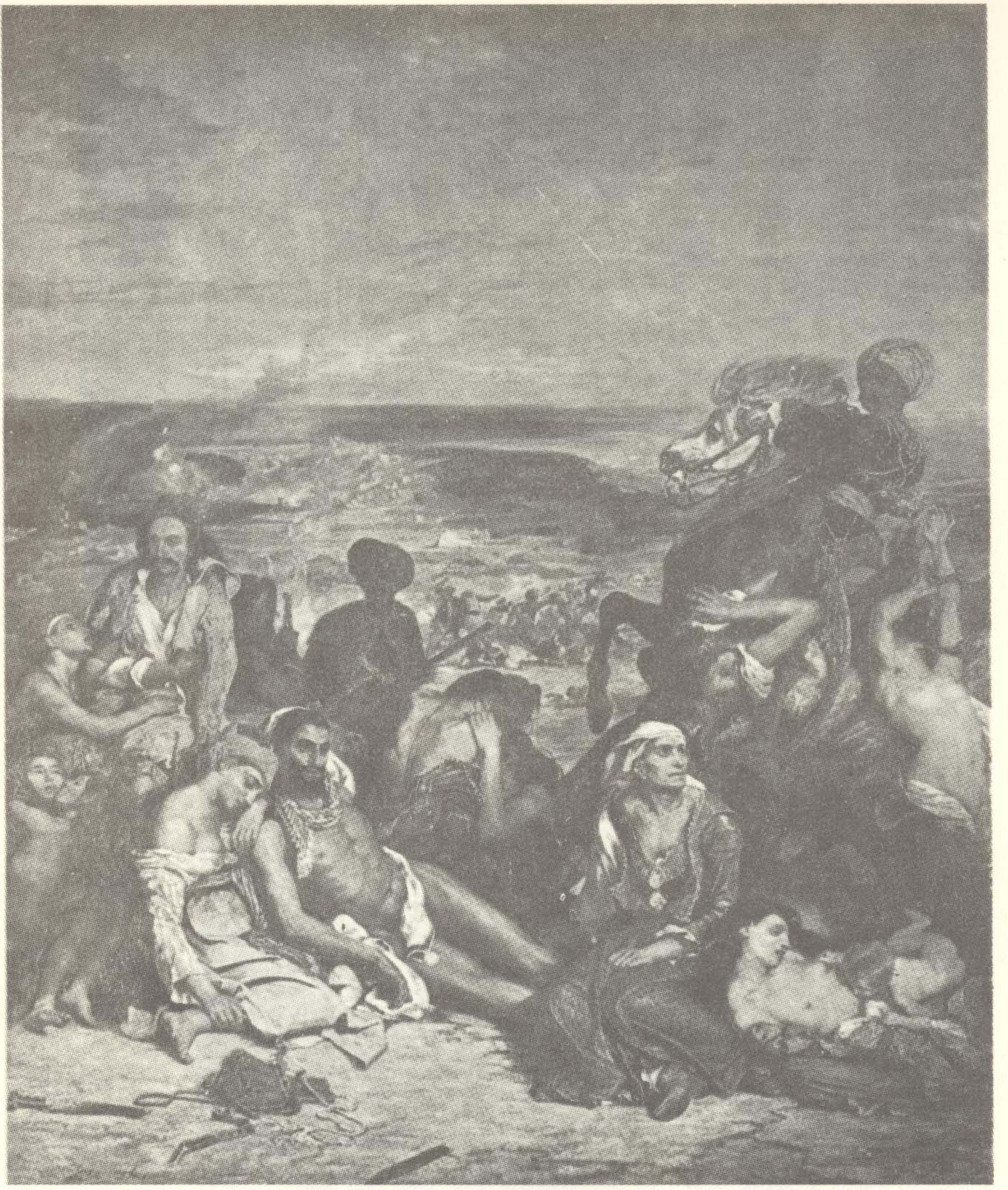
يقدم (نقاد الفن) أكثر الشروح تباينا وتناقضا لموضوع اللوحة ، فصل من (تيفايدا لستاتسية) ، رمز للطبيعة ، طفولة باريس ، موسى وقد أنقذ من مياه النيل ، موتيف من تحولات أوفيدية ، وما شابه ذلك من الفرضيات ، يرى (فيريغوتو) أن الامر يتعلق بعمل رمزي يجسد صراع الانسان مع العناصر الاربعة - الماء والهواء ، والارض والنار . ويبحث (ايلي شارل فلامان) أيضا عن الرمز ، ولكن دون مساعدة العناصر الاربعة : - [في هذه الام العارية التي ترضع طفلها وسط الحقل تمكن رؤية خصب الطبيعة] . ويرضى (لوي ريو) بالارتباك بدلا من الاجابة :



مطبخ الملائكة - موريللو



خطف السادينيات - بوسان



مذبحة شيو - دولاكروا

[الموضوع يبقى سرا ، لا يمكن معرفة ما ترمز اليه المرضع العارية ، المطعمة طفلها عند ضفة النهر أمام رجل في مقتبل العمر متكيء على عكاز ، وكانه واقف للحراسة] . وأخيرا يحسم (ليونيلو فينتوري) مسألة الموضوع بأبسط الطرق الممكنة ، اذ يصر على عدم وجود (موضوع محدد بدقة) وان الفنان لا يذعن الا لسبب جمالي وحسب ، [الموضوع ثمرة لخيال طليق ، يولد من رضا المصور أن يبدع (ومن رضا أصدقائه في أن يروا] . وعموما يبدو كل شيء بسيطا وخاليا من المغزى .

ومع ذلك ينبغي أن يوجد مغزى ما ، وما كان بامكان كل شارح التخلص (كبينيزيت) باستنتاج أن الامر متعلق (بنتاج معقد) ، ان أغلبية الدارسين يتراكون الاسئلة الناشئة حول الابطال والواقع ، ويبحثون عن مفتاح للغز بفرادة المشهد الطبيعي ، وقد توصل (جيرمن بازان) عن هذه الطريق الى نتيجة مفادها أن الاشخاص هنا لا معنى لهم بتاتا :

ـ [دور المشهد يظهر هنا بوضوح في هذا العمل . لان المشهد ، تحديدا ، هو اللوحة ، كأنما الاشكال البشرية ، وغيابهم لا يؤذي التوازن في العمل] . ويبدو وفق رأي (بازان) أن الهام في العمل هو التوازن وحده واذا لم يختل التوازن فلن يمنعنا شيء من أن نرى ، بل وأن نضيف أشكالا وفق رغبتنا ، ويؤكد (روانيه ويغ) على الدور المهيمن للمشهد : ـ [كل شيء هنا غير عقلاني ، بل حسي ، الموضوع نفسه غامض على العقل ، ومكرس للحلم الشاعري ، الشكل الانساني يحتل مكان المشهد] وترى مثل هذا الراي (كلير مارشا نديز) : ـ [البطل الحقيقي في العاصفة



اتفاق في القرية - غروز



عازف الغيتار - براك

هو الطبيعة ، حيث الانسان هو مظهر متحول ، الانسان ، الذي لا تخطفه قشعريرة العاصفة المنذرة من حديثه مع نفسه] . وعموما فان العلاقة بين الانسان والطبيعة تبدو للمؤلفة مثل حوار الصم : العاصفة تهدر ، والانسان يثرثر مع نفسه .

يحطم (أندريه شاستل) توازن الواقع هذا في صالح العاصفة : الجوهر هنا هو البرق : ـ [البرق وتأثيره على المشهد ، هذا ومضى تصويري] ويرى جورجيه أن [الفنان قد عبر قبل كل شيء عن عدم دوام الاشياء] ، ويمضي (ايلي شارل فلامان) أبعد من ذلك اذ يرى الامر متعلقا [برؤيا مرعبة للعالم تقويما قدرة لا محدودة من التوتر الضاغط ، مهيمنة على المنظر] ولكن [ليونيلو فانتوري] لا ينوي رؤية عناصر درامية في العمل : ـ [مع ان اللوحة تأخذ اسمها من العاصفة التي تلوح في عمق الصورة فهي ليست أكثر ولا اقل عنصر مأساوي للطبيعة ، العاصفة لا تخيف أحدا ، لا من ينظر الى العمل الابداعي ، ولا الجندي ، ولا الطفل الذي بين يدي أمه] و [المشهد الذي ينكشف تحت البرق . تعبير كامل عن الطمأنينة والسلام] .

ويبدو ، هكذا ، أن (جورجوني) قد صور العاصفة كي يوحي لنا بعدم وجود عاصفة لا أكثر ، وأن كل شيء طمأنينة وسلام ، قد يجفلنا مثل هذا الاستنتاج لو لم يخرج من تحت ريشة (فانتوري ان هذا المؤلف الدارس الامين للوثائق التاريخية يكون عاجزا تماما ، في أغلب الاحيان ، لدى تحليل الحقائق الفنية ، ويكون ذلك نصف مصيبة لو لم ترافقه احكام شديدة الصرامة تتجاوز كل ما سواها من قرارات قاطعة .

العاصفة هي ، طبعا ، عاصفة وليست هدوءا ، فاذا ادخلها الفنان في اللوحة فانه لم يفعل ذلك لتزيين الخلفية وحسب ، الاشكال الانسانية لم ترسم هنا لمجرد ملء المساحة ببساطة ، ليس الدارس ملزما باعطائنا تفسيرا مقبولا كله ، ودقيقا فيما يتعلق بالموضوع ، ولكنه اذا لم يفهم المغزى العضوي ، والعلاقة التشكيلية بين الاشخاص ، والمشهد ، وبين حضور الابطال وحضور الطبيعة ، فمن الافضل أن يبحث عن موضوع آخر للتسلية .

يصعب القول أن الفنان استفاد من دافع أدبي محدد ، أو من دافع ميثولوجي ، ولكن يبدو بوضوح كامل أن اللوحة تمثل رواية تصويرية لحادث ما ، ولو أن الامر يتعلق بالحكاية لكان بامكان (جورجوني) أن يحددها بيسر ، بوساطة اثنين أو ثلاثة من التفاصيل ، كي يهرب من كل التباس ، ولكن من عادة (جورجوني) أن يروي أحداثا ، ويبدو ذلك بوضوح كاف في كل لوحاته ، انه يكتفي بالاظهار ، يظهر الابطال ، ويشير الى صفاتهم الانسانية ، ويترك العناية بالروي الى خيالنا .

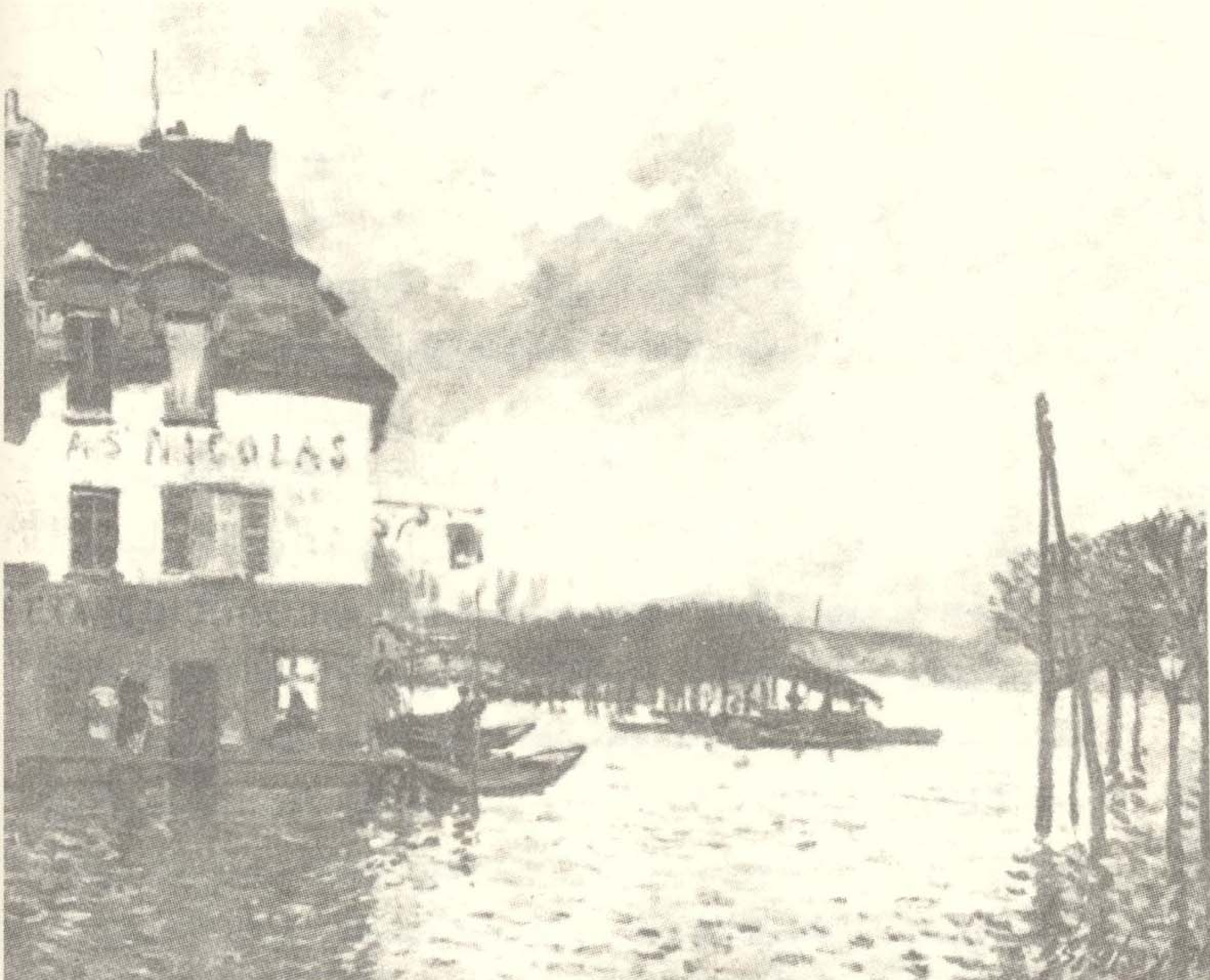
يجري التأكيد على أن الاشخاص غامضين ، بل وغير قابلين للتفسير ، يدعو بعض النقاد الرجل (جنديا) ويدعوه آخرون (راعيا) ويرى بعضهم المرأة (شكلا مرعبا) ، ويرى آخرون فيها (غجرية) ، ويتم الاتفاق على أمر واحد ، هو أنه ليس ثمة صلة بين الصورتين ، يجلسان غريبين منعزلين في طرفي العمل المتقابلين . وكل مثل تلك الاحكام غير صحيحة، عدا عن أنها تعني أساسا بالروي الذي هو أقل ما يحرص عليه الفنان .

ليس الشخصان معزولين قطعا . والصلة بينهما مرسومة بوضوح كاف بنظرة (الجندي) ـ أو (الراعي) اذا شئتم ـ التي توجه نظرنا أيضا ، رجل مفتون بمنظر الانوثة والامومة ، وامرأة منهمكة بالعناية بطفلها ، ما الاكثر واقعية من هذا ؟ وما الاكثر محتوى انسانيا ؟ الرجل ، المرأة ، الطفل . تنمو هذه الصور الثلاث امامنا كتجسيد للانسانية . وأما الطبيعة فهي مكان لفعل الدراما البشرية ، جو الطمأنينة يوحي بأن الفنان يدلنا على فترة ، فترة في (الدراما) التي وجودها واستمرارها يلمسان بوضوح كاف في البرق الذي يصدع الغيوم حاملة الصواعق . كل ذلك واضح كاشارة الى أن ارتباك الشراح يبدو لنا مضحكا ـ ورمز (جورجوني) قريب من التورية الرخيصة اذا لم نحسب حسابا الى أنها كانت قبل خمسة قرون تعادل اكتشافا جريئا .

غير مفهوم عجز بعض المؤلفين عن الاحساس بالعلاقة والتطابق بين حال الطبيعة وحال الابطال .



العائلة أمام الحاجز - دوميه



منظر - سيسلي



ضابط الصيد على حصان الحرس
جيريكو ..

التطابق لا في الطمأنينة وحدها بل وفي النبرة الدرامية.

صورة الرجل تكاد تؤدي الى الشعور بالعبادة ، ويتحول الشعور هنا الى تأمل . المرأة غير مولعة بطفلها ، بل حدقت بنظرها الى المدى ، نظرة حانية ووجه متأمل ، وفي البعيد تلوح العاصفة .

ان مسارة (جورجوني) لا يمكن ان تؤدي الى الايحاء البارع بالدراما في اللحظة التي تعنينا فيها الدراما تحديدا ، ونحس أن هذه القطعة الطبيعية كانت قبل قليل قد رنت تحت أشعة الشمس كمقامات الوثنية عبقرية ، وأن المرأة قد غطست جسدها المتين في مياه النهر الصافية ، وهذه المياه هي الآن خضراء قاتمة ومتجهمة ، وبريق الشمس قد انطفأ ، تكاثفت الظلال ، وجمدت الطبيعة في سكون سوداوي . يدوي في هؤلاء الكائنات الانسانية الصامتة والقلقة . ذلك لان هذا السكون السوداوي ليس دون نهاية . لانه هناك ، من ناحية الفيوم الزرق الضاربة الى الخضرة التي اقتحمت الافق ، ترتفع العاصفة ..

وهكذا يتعكر لازورد السكون فجأة بظلال

التصادم المتوعدة ، والى جانب مبدأ المسرة تطلع عظمة جديدة وغير متوقعة ـ المعاناة . واضح أن هذه العظمة تمس لا الموضوع وحده ـ تصوير المعاناة ، بل هي مرتبطة أيضا بمعاناة عاشها الفنان . وبعذابات الواقع. التي لا يندر اقترابها من المعاناة ، وبشعور المشاهد بالمعاناة ، بكلمتين ـ كأنما ثمة هجوم عام للتجارب السلبية يدفع المتعة عموما من جميع أجواء الممارسة الجمالية .

ثمة هامش محفوظ دائما في منظومات علم الجمال للمتعة الفنية ، في حين أن المعاناة تكون في الغالب عابرة في خانة المأساوي ، انه اهمال عليه أن يطمئننا ، ويوحي بأن الامر يخص أمرا عارضا في المرتبة الثانية من الاهمية ، ومع الاسف ، فالوضع في الممارسة الفنية مختلف تماما ، فحتى أسرع نظرة الى الوراء ، سوف تكشف لنا أن في تاريخ الفن لا تهيمن مواضيع الطمانينة والفرح بل مواضيع الدراما والمعاناة .



المجانين الغرباء - غويا



المجانين - غويا

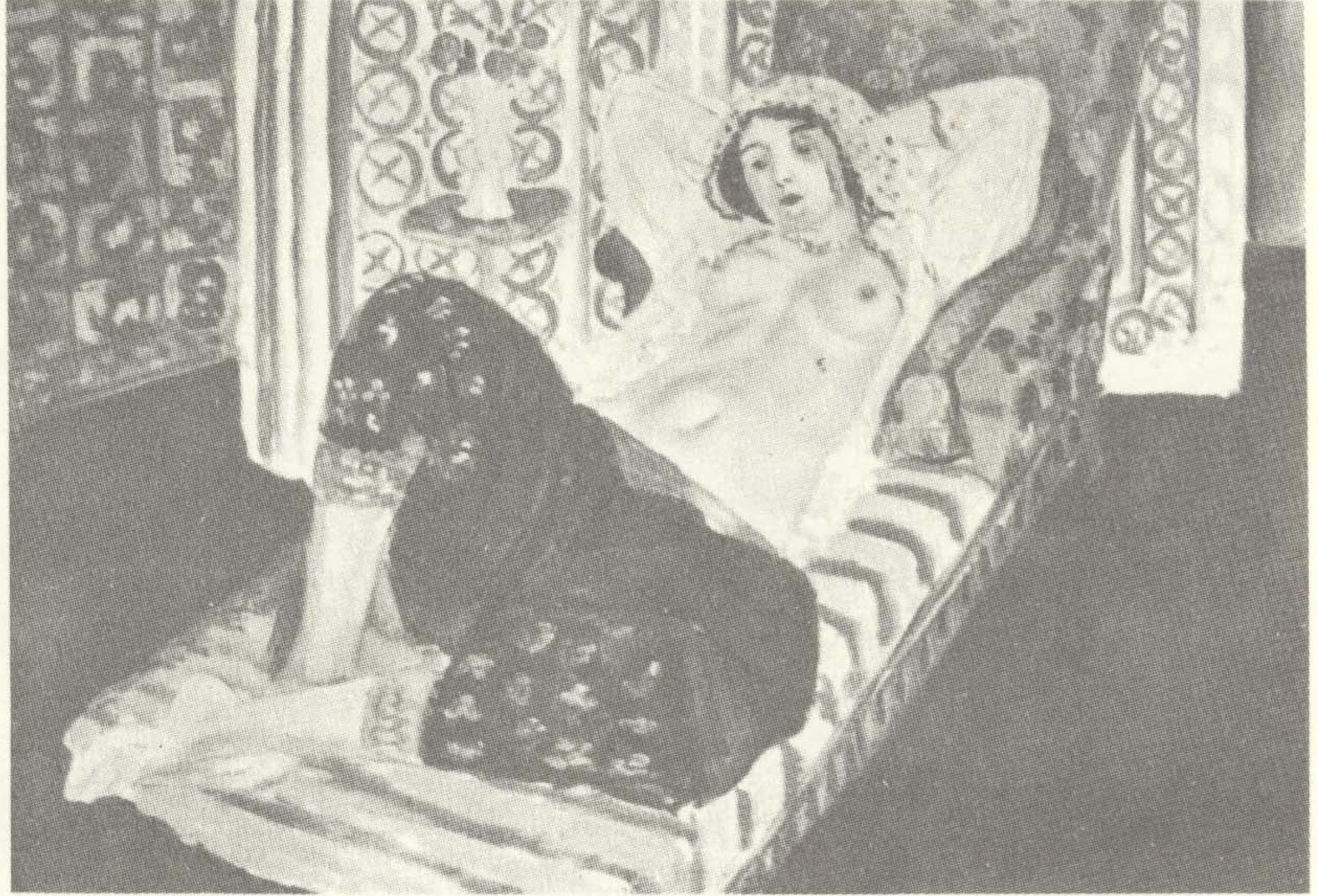


العائلة المالكة - غويا

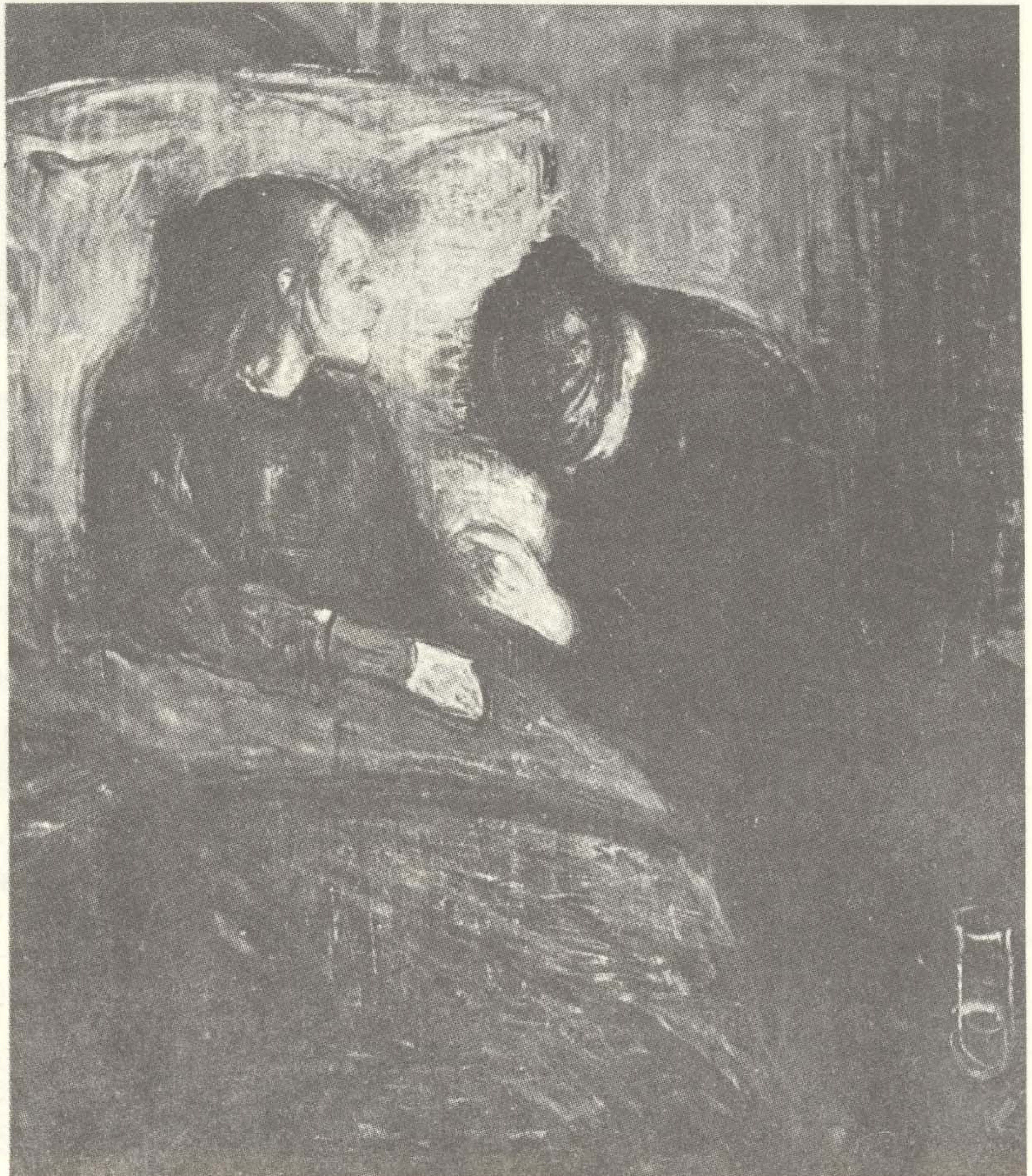
يصور (جيوتو) لحظة الخيانة المخيفة في (قبلة يهوذا) ويرينا (مانتينيا) في (الوضع في الضريح) مسيحا ميتا ليس فيه شيء رباني ، ومعز ، قناع جامد للمعاناة ، وجسد ساكن ضارب الى الخضرة ، ويرينا (بولايولو) داود ومعه رأس (جوليات) المخيف ، هذا الرأس الذي سينقل أولا الى رسم (كارافاجيو) و (جورجيني) و (آلوري) وغيرهم . من فناني (الباروك) بقي (لوقا سينوريلي) في التاريخ ب (الجلد بالسياط) وخصوصا ب (نهاية العالم) أو ب (الهاوية) تلك القطعة المثيرة من (الفريكو) التي تماثل من حيث الاهمية (المحكمة الرهيبة) لميكيلا نجلو ، يخلد (جوفاني بيليني) في (تقوى) مريم في صورة معاناة مؤثرة، وصور (ميمليتك) إستشهاد القديس (سيبا ستيان) ، الموضوع الكبير للمعاناة الذي ظل قائما طوال قرون. صور (هانس) بالدونغ غريبا في (الموت والمرأة) جسدا كبيرا حيويا ، لا لنستمتع به ، بل لنرتعش اذ نكتشفه في حضن هيكل كابوسي ، وخلق (روجيه فان دير فايدن) تكثيرا (للمحكمة الرهيبة) ، مع حشود الخطاة المترعصين في هاوية جهنم ، ويقدم لنا (هوغو فان ديرغوس) العذراء لا كأم محبة بل كجسد ميت.

وصور (جيرار دافيد) تعذيب (سيراميس) ، وكأنه يريد ان يرينا كيف يسلخ انسان حي ، ان محب الجمال والانسجام (رافائيلو) قد قرر أن يزرع ساحة بعبقرية (ميكيلا نجلو) الدرامية فصور (حريق في بورغو) .

ان مواضيع مثل (الوضع في الضريح) و (اكليل الشوك) و (القديس سيباستيان) ليست استثناء في ابداع (تيتسيانو) فكأنه موزع بين قوى الجاذبية المتناقضة للمتعة والمعاناة ، (سيبا ستيانو) ديل بيو مبو) هو مؤلف (تقوى) الغريبة والحزينة ، منظر



أوداليسك - ماتيس



البنت المريضة - ادوار مونش



ثلاث فتيات على الشاطئ - مونش

خيالي عكر ينيره القمر ، في وسطه الام التي بقيت وحيدة مع جسد ابنها ، شبكت يديها برعشة معاناة ورفعت نظرها نحو السماء ، بتعبير خشن ، فكأنها لا تصلي قدر ماتتهم أن تينتريتو في (حمل الصليب) يظهر المعاناة والمأثرة الى جانب المدى احادي الحد للفوضى المهيبة . و (فيرونيز) في عمله المؤثر (الصلب) قد خلد اللحظة التي تهوي فيها (مريم) فاقدة الوعي حين ينتصب المسيح عاليا على الصليب ، وحيدا مهموما ، وقد احنى رأسه فكأنما الام ليست معاناتها بل معاناته .

إن (دورر) في احد أروع اعماله الحفرية (سوداوية) يعكس لا المأثرة بل تعب روح الانسان الباحث أبدا ، وفي لوحة (روبنز) (صيد الاسود) نرى الشراسة والعطش الى الدماء تتملكان الناس والضواري ، حتى ليصعب علينا أن نقوم من الاكثر ضرواة ، ان المشاهد القتالية (لبروغل) تمثل دورا شرسا للجماعات البشرية ، و (ابنيه في الجحيم) هي بانوراما شريرة للهاوية ، وقد اشتهر (ايرو نيموس بوسخ) و (بروغل) على أنهما اختصاصيان بالهول والاغتصاب .

هل من الضروري أن نستمر ؟ وهل ينبغي أن نعدد اعمال (كارافاجو) (ريبرا) و (زورباران) و (جورج لاتور) و (غويا) و (دافيد) و (غرو) ، و (جيريكو) ، و (دولاكروا) و (دومييه) و (مييه) ، لنصل الى مؤلفين أحدث عهدا ، الى (ينزو) و (مونش) (وتسيليه) و (كولفيتس) و (ستاينلين) و (مازاريل) و (غوورس) و (ديكس) حيث تصل المأساوية الى حد الاحتمال الأقصى بدلا من أن تخف ، وقد تتجاوز أحيانا هذا الحد وخصوصا حين تمس نصيب الأطفال المأساوي ، اطفال مشنوقون ، وأطفال هائمون ، وأمهات رحن في اندفاع ذاهل يغرقن مواليدهن .

ان بياناً ضخماً بمواضيع الميراث القديم والجديد

قد استخدمه الفنانون طوال ألفي سنة . انه في الواقع بيان (ريبيرتوار) للمعاناة : الطرد من الجنة . الطوفان . خراب سادوم وعامورة . عمى شمشون . تعذيب الانبياء . ذبح الأطفال . آلام المسيح ، من الجلد بالسياط حتى الصلب . وآم اقربائه ، منذ الصلب حتى الدفن . وعذاب القديسين الذين امطروهم بالرمايات . والممزقين ، والمحروقين على المحارق ، وعذابات الخطاة في لهيب الهاوية ، كل ذلك يتوج بخاتمة عظيمة رهيبة مصيرية لكل البشرية هي — خاتمة المحكمة الرهيبة .

هل نستطيع أمام آلاف الأعمال الابداعية ذات المواضيع المماثلة أن نثابر على الاصرار باستخفاف على مبدأ (المسرة) هو المبدأ الأساسي للفن ؟ اذا قررنا الاصرار ، فكيف يمكن أن ندافع عن مواقفنا ، أنعلن كل الأعمال من النوع الذي ذكرناه غير فنية ، أم نبحث في المعاناة عن مصدر للمتعة لا يظهر من النظرة الاولى ؟ وأخيراً كيف نوضح أن المبدع — مع كامل الحرية في الاختيار بين الفرح والمعاناة — يختار المعاناة في أغلب الاحيان ؟ لماذا لم يرض (تيسيانو) أن يقدم لنا إلهة الحب مكللة باكليل من الزهر (فينيرا أمام المرآة) بل صوّر لنا المسيح المكلل باكليل من الشوك (هاكم الانسان) ؟ لماذا لم يوفر علينا مشاهد العذاب والألم وهو المعلم في مجال الجمال والسعادة الارضية؟

من الأبسط أن موضوع (المعاناه) قد هيمن قرونا في الفن لسبب بسيط هو أن المعاناة كانت مصيراً انسانياً محتوماً ، والأمر كذلك والى حد ما ، اذا لم يعرف الفنانون المعاناة عن طريق أسفار التوراة بل لحظوها في الحياة وخبروها على ظهورهم ، تلك هي الخطوط الأساسية في تصور (إيبوليت تين) .

يرى (إيبوليت تين) أنه : [يوجد مناخ اخلاقي يمثل الحالة العامة للأخلاق والنفوس] ينشط كالمناخ الفيزيائي ويحدد طابع الفن في عصر ما ، ووفقاً لهذه القاعدة البسيطة فان الفنان الذي يولد في فترة الشقاء والخراب سيكون خاضعاً لهما : [اذا كان مرحاً فسوف يصير أقل مرحاً ، واذا كان حزيناً فسوف يصير اكثر حزناً] : و [حتى لو اراد ان يصور السعادة والحيوية أو الفرح .. فان عمله سيكون معتدلا] لأن عموم ما حوله ليس مؤهلاً لمساعدته في مثل هذه المهمة ، و [على العكس من ذلك ، فاذا اراد ان يعبر عن مشاعر سوداوية فانه سيجد المساعدة من زمنه ، سيجد مواداً أعدتها المدارس السابقة ، وفناً متشكلا تماماً ، وسيجد تناولات معروفة وطريقاً سالكة] ، وسوف يكون [انتاجه مطروحاً أمام عيني الجمهور ، وسيكون مستحسناً فقط اذا عبر عن السوداوية ، وليس للمشاعر الأخرى ، مهما كان التعبير عنها جيداً ، عليه سلطان] وعلى المشاهدين ، و

مشهد مسرحي . واتو





إمرأة..
وربطة عنق
- موديلياني

[انتم تعرفون أن الفنان يبدع كي يقوم ويمتدح ، هذا هو شوقه الغالب] .

فلنتجاوز كون الفنان الحقيقي لا يلح على الارتياح [للتناولات المعروفة ، وللفن المصاغ والدروب السالكة] وانه فنان حقيقي لانه يسعى نحو تناولات جديدة ودروب غير مطروقة] .

ولندع جانباً حقيقة أن [الشوق الغالب] لرامبرانت ، وغويا ، ودولاكروا ، ودومييه ، وأكثرية الفنانين الكبار ، ليس الانجذاب الى المدائح ، لقد كتب (ليوناردو) في هذا المنحى : [حاذر من أن يخنق حب المال لديك حب الفن ، تأمل كم من الفلاسفة قد ولدوا في الغنى ، ونذروا للبؤس كيلا يعكروا روحهم] ، وقد نصح (دولاكروا) الفنان الشاب بالروح ذاتها : [لا يجوز ان تشعر بالعطش الى الاستحسان والى الإرباح النقدية ، لا يجوز أن تجبن امام النقد] .

لنضع جانباً أيضاً اعتياد الفيلسوف وضع علامة المساواة بين الظاهرات الابداعية والبيولوجية ، والتي تكون في حالات معينة متأخرة ، ولكنها تصل الى الهذيانات في حالات غير نادرة ، فلنرضى بالأساسي ، والأساسي هو أن نظرية (تين) لا تؤكدها الحقائق . آخذين بعين الاعتبار الحقائق الواقعية ، لا الأمثلة المولفة توليفاً ، التي يسوقها لنا المؤلف وهو يمر عبر العصور على هينته ، وكأنه يتمشى في حديقة منزله، ويجمل مراحل من عشرة قرون ، أو خمسة عشر قرناً بجملة او جملتين متعسفتين ، وكأنه يهتم بفترات عديدة ، السنين عليها أن تنتج فنا خالداً لا سواه : سواء كان مرحاً او حزيناً ، نعرف انه لا توجد عصور كثيرة القرون ، خلقت فناً ذا لون واحد ، بما في ذلك عصور مصر وما بين النهرين ، وعدا عن أن (تين) لا يعرف تفاصيل (تاريخ الفن) فانه لا يأبه بالتفاصيل وعموماً ، انه يرى الأمور مكبرة على نطاق مئات

البارا سال - غويا



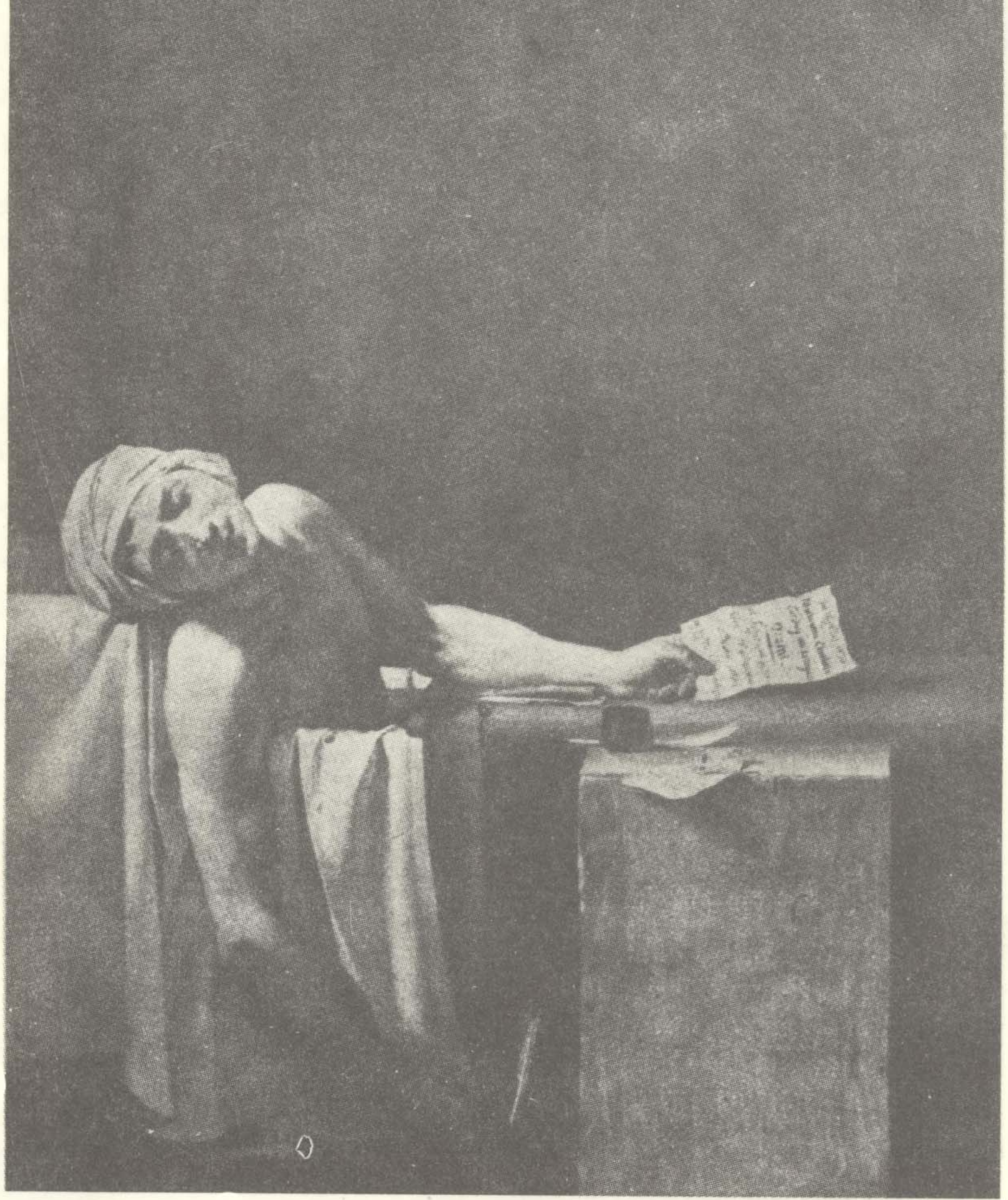


سان سباستيان يبكي .. لاتور

السنين ، وألوف السنين حتى يصل الى توحيد خمسة قرون من هيمنة (روما) العبودية مع خمسة عشر قرناً من العصور الوسطى ، دون أن تطرف له عين ، مدخلاً في ذلك الفن الروماني ، والقوطي ، وفن عصر النهضة الباكر ، وكان كل ذلك ظواهر لاتجاه واحد بعينه .

وعموماً فان (تين) يتعامل بجراة مع (التلكسوب) حيث يكون الأذكى التسلح بنظارتين عاديتين وبالمزيد قليلاً من الاحترام للوقائع الملموسة . ان فن اليونان القديمة ، مع أن التغيرات فيه تتم ببطء ، ليس ظاهرة طويلة الأعوام ، والمسافة من فترته القديمة الى (الهيلينية) كبيرة جداً ، حتى من وجهة نظر المسألة التي تعنينا ، وتاريخ اليونان القديمة ليس فترة مشقة وسعيدة ، بل فيها الكثير من التعاسات التي نسبها تين ـ لصالح وجهة نظره ـ الى العصور الوسطى ، ان التعميمات في الدراسة العلمية هامة جداً ، ولكنها تكون عسيرة ايضاً حين تكون علمية فعلاً ، اذ يتم بلوغها إثر الامتلاك التام ، وبضمير حي، لمادة ضخمة .

لم يعرف (تين) هذه المادة معرفة تامة ، كما أنه لم يعرف فرادة العملية الابداعية ، أما بشأن تأثير المناخ الاجتماعي على الفنان . فلا يجادل فيه حتى الباحثون البرجوازيون اليوم ، ولكن هذه التأثيرات اعقد كثيراً واكثر تناقضاً مما يطرحها لنا فيلسوف في اطروحة بدائية له ، و (تين) لأسباب معرفية لم يستطع أن يعرف أن (بيكاسو) وضع زمن الحرب الأهلية الاسبانية (غرونيكاه) المرعشة ، وأنه صنع زمن ضغط الاحتلال الكثير من الأزهار . صنع ازهاراً لا لأنه كان لا مبالياً تجاه الاحتلال ، بل لانه يقاوم ، بطريقته ، الأفكار الكئيبة ، ويظهر ، بطريقته الخاصة، أمله في زمن اليأس الذي يكاد يكون مطبقاً . ولكن (تين) يعرف أن (رافائيلو) و (ميكانجلو) قد



موت مارا - داڤيد

عملا في بلد واحد ، وفي زمن واحد ، وأعطيا ابداعاً مختلفا ، من حيث المعنى والواقع ، فلوى أحدهما يهيمن الانشداد نحو الانسجام والجمال ولدى الآخر وعي مأساوية المصير الانساني ، فأي الاثنين عكس ، فعلاً ، (المناخ الأخلاقي) للعصر ؟ فاذا كان (ميكيلانجلو) مثلا ، فهل نستطيع ان نؤكد أن نتاجات (رافائيلو) هي (معتدلة) وفقا لنظرية (تين) – ثم الا يبدو جلياً أن الأعمال الابداعية الموضوعة في حياة انسانية قصيرة ، لا يمكن أن تدرس على المكبر ، وأن تقاس بذراع مئات الاعوام ، حتى لو كان ذلك الذراع صحيحاً ، بل يجب أن تدرس على نطاقات اكثر تواضعاً في نطاقات سيرة شخصية ، بوجهاتها الخاصة، مع كامل الوعي بأن السيرة لن تقودنا آليا الى كشف كل الألغاز ؟

معروف أن (تيسيانو) و (تونتورتو) و (كارافاجو) ، و (روبنز) و (رامبرانت) و (غويا) و (دوميه) ولنكف عن الايغال في العد – قد وضعو أعمالاً حيوية يجب أن نعلنه مميزاً للفنانين المعنيين ، ولزمنهم ؟ واذا أعلنا أحدهما مميزاً ، فهل يعنى ذلك أن الآخر ينحدر حتماً الى نتائج (معتدلة) ؟ ثم كيف أن شخصين ليسا متعاصرين ، وحسب ، بل هما صديقان مثل (دوميه) و (كورو) يبدعان فنين مختلفين كل هذا الاختلاف أحدهما يعكس كل دراماتيكية العصر ، والآخر لا يلمح الى العصر إلا نادرا؟ ثم كيف نثمن فترة الملكية الثانية – كسعيدة أو تعيسة ، وهي التي كانت المن السماوي للفنانين الرسميين ، في حين كانت القمع والمنع للمبدعين الديمقراطيين ؟

طبيعي ألا تكون نظرية (تين) البائسة أهلاً للاجابة على هذه الاسئلة ، انها تنمو في مستوى ارفع حيث لا تنحدر الى دراسة (التفاصيل) ، انها تدرس تلوينات الفراشة بمساعدة التلسكوب ، وما الغرابة

في انها لا ترى الالوان وحدها ، بل وترى الفراشة نفسها ، أي ، علينا أن نترك التلسكوب جانباً اذا أردنا الاقتراب من المادة ..

ما من أحد يجادل في ان مناخ العصر الروحي يؤثر على الفنان ، وأن الفنان في تبعيته للأذواق والأمزجة العامة ، ان هذه الفكرة الأولية ليست لقيمة (تين) لقد كتب (لاروشفوكولد) : [يصادف في الحياة اناس ذوو أذواق ثابتة لا تعد من أذواق المجتمع ، : اناس يقلدون الأمثلة ويذعنون للعادة ، وكل ذوقهم مستعار في هذه الطريقة] ، أما (ديدرو) الذي عمل قبل (تين) بقرن فقد فهم فهماً أصوب الطابع الاجتماعي للفن ، لأنه لم ير فقط تأثير المجتمع على المبدع ، بل اهلية المبدع للتأثير على المجتمع .

ولاننا ذكرنا (ديدرو) فليس من نافل القول أن نتذكر انه في العقد الذي سبق اندلاع الثورة البرجوازية الفرنسية الأولى ، حين كان فنانون مثل (فراغونار) لا يتوقعون هبوب العاصفة ، وكانوا يرسمون مشاهد لطيفة من الحدائق واجنحة القصور ، كان (ديدرو) يدعو الى فن آخر ، فن درامي بل وحتى مأساوي يُمس فيه نفس العاصفة :

[ما الضروري للشاعر ؟ هل سيفضل جمال اليوم الصافي المطمئن على هول الليل المظلم حين يضاف الى عواء الرياح الذي لا يتوقف هدير الصاعقة ، وحين يرى البرق يشق السماء المظلمة فوق راسه ايفضل البحر الهادىء على الأمواج الثائرة ؟ وجه القصر الأبكم على نزهة وسط الخرائب؟الشعر يتطلب شيئاً ضخماً ، بربرياً ، متوحشاً] .

هل من الضروري ان نشرح المغزى الاجتماعي لمثل هذه الأمزجة ، انه من الواضح وضوحاً كافياً ، والمسألة مختلفة . كيف يمكن أن يلد مناخ اجتماعي واحد ظواهر فنية متضادة تمام التضاد ؟ وأي منها يعكس مناخ العصر ــ (فراغونار) أم (ديدرو) ؟

يبدو ان هذه المسألة لم تمثل لدى تين ، ولكنها ماثلة بثبات في تاريخ الفن ، وهي موضحة بجلاء

عربة الدرجة الثالثة - دوميه





وجوه - غنيسورو

كاف في تعاليم لينين حول الثقافتين ، وحول ضرورة مناقشتها تفصيلا ، تخلق المجتمعات فنانين كي يلبوا حاجاتها الجمالية والاخلاقية والسياسية ، كي يمجدوا ، كي يبرهنوا ، كي يتسلوا . ويولد في المجتمعات مبدعون مدعوون بمزيد من الخوف والخفاء حيناً ، وبمزيد من الحدة والجلاء حيناً ، ليعبروا عن الحقائق المرة غير المريحة لذوي السلطان ، ليس عسيرا ان نلحظ ان كبريات المآسي تنتمي الى النوع الثاني .

يندر انجذاب أقوياء النهار نحو الفن المأساوي المأساوية تصدر دائما عن نكبة ما ، وفي نهاية المطاف يتحمل أقوياء النهار مسؤولية النكبات ، وهذا يسهل ايضاح نفورهم . (طوافة ميدوزا) لجيريكو هي اتهام مباشر للقصر ، ومن السذاجة أن ننتظر من القصر التصفيق لصورة مثل هذه ، (ريدترانسنونن) ، لدوميه هي هجوم مباشر على ارهاب (لوي فيليب) هو قانون الغاء حرية الصحافة . حتى مآسي الكلاسيكية لم تنج من عداوة الرجعيين من الملوك والمقربين اليهم ، ومع أن الملك يلعب في درامات (كورنية) دور القاضي السامي ومع أن (راسين)





آكلو البطاطا ـ فان غوغ

الليلة الأولى خارج المنزل - رينوار

تحية الى أوسكار - جورج عزوز



قد كتب انشودة (من اجل صحة الملك) فان ذلك لم يمنع موت الاثنين في بؤس .

والمأساة ، طبعاً . ككل جنس آخر ، وموضوع المعاناة ، ككل موضوع آخر . يمكن أن تصنع باتجاه مزيف ، لتلبية متطلبات جمهور ينفر من الحقيقة أو يخافها ، الأمثلة المناسبة متوفرة ، ومع ذلك فان هذا الجنس وهذا الموضوع يجتذبان ، اكثر ما يجتذبان ، الفنانين الآثين كي يرموا في وجه المجتمع حقائقه المرة . ذلك لأن المعاناة الانسانية تنعكس دائما في الحقائق المرة ، ولأن طريق الوصول اليها هو طريق المعاناة ، ان الموضوع المأساوي كدفاع فني فريد عن الانسان يظهر بكل اتساعه في التصوير الروسي ، فاذا كان هذا الموضوع يظهر في (آخر ايام بومباي) لبريولوف في التفسير الكلاسيكي لكارثة فانه في ابداع الأجيال التالية من الواقعيين يكتسب ملموسية تاريخية لمأساة شعبية ولمأساوية اليومي ، و (الارملة) لفيدوتوف و (تشييع المتوفي) لبيروف ، و (المسيح في البرية) لكرامسكوي ، و (تبجيل الحرب) لفيرشتاغين ، و (ترميم السكة الحديد) لسافيتسكي و (الجلجلة) لغيه ،و (بورلاكي) لرايبين،و (السجين)(لياروشينوكا) و (صبيحة التنفيذ) لسوريكوف ، و (الفقراء يجمعون الفحم) لكاساتكين ، هي عدد قليل من هذه المجموعة الضخمة التي لا نظير لها اذا لم يكن الفن في اية بلاد أخرى ، مرتبطاً مثل هذا الارتباط



ماري ومارغريت — غينسبورو

الوثيق في القرن الماضي بالدراما الشعبية ، الأمر الذي لا يعني ، قطعاً ، ان (الدراما) كانت موجودة في في روسيا فقط ، لقد مرت فرنسا في الوقت ذاته بثلاث ثورات ، ولكن المسالة الاجتماعية بدت وكأنها تهم الكتاب الساخرين أكثر من سواهم،كان الرسامون والنحاتون المتأثرون بمصير الشعب أبعد قليلاً ، ولكن ليس دون مغزى كونهم أكبر القامات في فن العصر هناك (دافيد) و (غرو) و (جيريكو) و (غويا) عمل في سنواته الاخيرة في بوردو و (دولاكروا) و (دوميه) و (مييه) و (كوربيه) و (زمود) و (دالو) اذا لم نتكلم عن الاجيال التالية ان حقيقة كون معالجة موضوع المعاناة تظهر بمزيد من الوضوح في ذروة انجازات الفن هي حقيقة ذات قدر كبير من المغزي .

وقد توحي لنا هذه الحقيقية بان موضوع المعاناة مرتبطة بمرتبة الموهبة ، اكثر مما هو مرتبط بطابع العصر ، كما راى (تين) ان العذابات الانسانية ليست محصورة بعصر او آخر ، انها ترافق الناس منذ ظلمات ماقبل التاريخ حتى يومنا ، وليس مصادفة ان الطقوس تقول ان بدايتها كانت مع دراما الانسان الاول ، وقد نشأت مع الخطيئة الاولى . قال الرب للمرأة : [سوف أزيد آلامك واضاعفها ، بالالم تلدين أولادك] ، وقال لآدم : [بالعذاب تنال طعامك من الارض ، ستأكل خبزك بعرق جبينك حتى تعود الى

الارض ، لانك تراب وستصير الى تراب] .

الفكرة مغرية حقا ، إن ننسب الاهتمام بالمعاناة الى مرتبة الموهبة ، ولكن اذا كانت وقائع كثيرة تؤكد هذه الفكرة فان الامثلة التي تضعها موضع الشك غير معدومة ، الحقيقة ليست على مثل هذه البساطة ، واذا كان ينبغي أن نلتفت الى الموهبة كي نصل اليها ، فمن الضروري الا ننبه الى مرتبتها وحسب ، بل والى طابعها .

ونصل بذلك الى جبلة (الابداع) والى رهافته في الدرجة الاولى ، والتي تتمثل بالشذوذ في كثير من الاحيان ، قال بتهوفن : [روحي مرهفة حتى ليثيرني امر تافه ويهزني .] ، ويقول فاغنر : [لست شاذا ، ولكنني مفرط الرهافة حتى لاشعر شعورا موجعا حتى بكل ما لم يصل الى وعيي ، ليتني كنت أقل رهافة .] ، وكتب ستاندال : ـ [الرهافة تمزقني ، حتى ما لا يكاد يمس الاخرين بسبب لي جرحا داميا ، ويعترف فلوبير : [صحيح انني مرهف الحساسية جدا ، فما لا يكاد يخمش الاخرين يمزقني .] .

هذه الاعترافات رتيبة ، والرتابه هنا ، تحديدا ، ذات اهمية كبرى ، انها تشهد على ان الرهافة ليست استثناءا لدى مبدعين من نوع ما ، بل هي قاعدة مشتركة ، نستطيع أن نتصور كيف سيكون الاثر اذا اتحد التأثر المفرط مع الخيال القوي ، حين ارسل الصحافيون الرجعيون زعيقهم ضد (طوافة ميدوزا) لحظ جيريكو : ـ [التعساء الصارخون بمثل هذه الحماقات ، لم يعرفوا الجوع طوال أسبوعين ، ومن

معركة أثنا .. غوتوزو .





العذراء والقديسون - الغريكو

لوحة تمثل العائله - أوتو ديكس



ثم من أين لهم أن يعرفوا أن لا الشعر ولا التصوير مؤهلان لان يصورا بالقوة الجديرة بالهول العذابات التي يعانيها أناس الطوافة] ، وفعلا لم يعش الصحافيون مثل تلك الحال ، ولكن هل عاش (جيريكو) مثلها ؟ لقد عاشها فعلا مع انه عاشها بالخيال ، لو لم يعش تلك الحال لما ولدت اللوحة ، المبدع الحق ، لا المؤلف الذهني ، ينجز ، ويتحمل في خياله كل ما يفعله ويتحمله أبطاله ، أو كما قال (بودلير) في (ازهار الشر) .

– [انا الجرح والسكين والضحية والجلاد]

نستطيع أن نتصور ان هذا النشاط الذهني غير مريح سواء دخلت في دور القاتل أو كنت من القتلى، ولو أن (رينوار) أثناء رسم الاجساد العارية قد تذوق – كما قال نفسه – فرح امتلاكها فمن المحتمل ان (رامبرانت) و (غريكو) في خلقهما للمصلوبين ، قد عانيا آلام الصليب ، وصفت (كيليه كيفيس) في دفتر يومياتها . بكاءها وهي تصور الاطفال المذعورين من الموت ، وكم كان من الصعب عليها ان تتابع عملها تحت عبء الاسى – [عرفت أن لا حق لي في أن اتراجع عن المهمة الماثلة أمامي أن أكون مدافعة ، علي أن أصور كل قوة المعاناة البشرية ، عمقها الذي لا يقاس ، وعدم إيفائها حقها ، يقولون إنك تستطيع أن تجد عزاء في العمل ، ولكن اذا مات الناس في (فيينا) كل يوم من الجوع على الرغم من ملصقي الكبير فهل يمكن الكلام على العزاء ؟ وهل اشعر بالراحة اذ أرسم لوحة غرافيك ضد الحرب ، وانا أعرف أن الحرب تزداد عنفا باضطراد ؟] .

يظهر على كل حال أن الفنان يعكس المعاناة في الفن بثمن من المعاناة الشخصية إن لم يكن مساويا ، لما يصوره فهو على الاقل . يناسبه ، وهذا سيزيد حيرتنا امام اللغز : لماذا ؟ ! علينا الا نسرع بالاجابة .

ها نحن امام رهافة شعور تكاد تكون مرضية ، امام خيال قوي ، ومن ثم ينبغي وجود قابلية لهذا النوع من المعاناة والا فان الموضوع المؤثر سيهرب منهم ولن يسعى اليهم بداب ، **إن القابليات توجد فعلا** ، ولا يندر أن تظهر أحيانا في أكثر الرغبات سذاجة ، كتب (أوديلون رودون) حين راى بريتان : [لا



منظر ـ بيسارو

أعرف من بريتاني سوى الضباب الدائم ، والسماء الجهمة المتقلبة ، وسوى العواصف العكرة المتحركة تجاهي ، وكثرة من الاشياء البليدة والحزينة التي تنقض على الروح وتضايقها ، لا ، هذه البلاد ليست لي ، هذا المكان محزن .] ، وحين سأل (شارل موريس غوغان) لماذا اختار (بريتاني) هذه مكانا لعمله أجاب الفنان باقتضاب : [لانها حزينة] ويبدو أن جوا ما يكون جاذبا لفنان كبير ، ومنفرا لفنان كبير آخر . ولا يندر أن يكون الامر على هذه الحال في الفن .

استقبل (رينوار) مرة في السنوات الاخيرة من حياته عددا من الرسامين الشبان منهم (موديلياني) سأل المعلم :

ـ هل رأيتم اجسادي العارية ؟

اجاب موديلياني دون حماسة :

ـ نعم .

قال رينوار :

ـ [يجب الرسم بفرح ، ارسموا بفرح ، ايها الشبان ، ارسموا بالفرح ذاته الذي تعرفونه حين تنالون المرأة التي تحبونها ، يجب ان تداعبوا القماش طويلا ، أجل ، داعبوه طويلا ، هذا الزهري ، هذا اللون الزهري للقفا أنا الذي رأيته ، أنا الذي داعبته يوما بعد يوم ، قبل أن اكمل الرسم] .

وقال موديلياني :

ـ [أما أنا يا سيدي ، أنا يا سيدي لا احب الاقفية] .

وتوخيا للدقة علينا ان نتذكر ان (موديلياني) في الواقع رسم عددا غير قليل من الاجساد العارية مع أنه لم يصور وجه الميدالية الاخر الا نادرا ، ولكن الرهافة التي لدى (رينوار) تنعدم فيها ، فمنها يستشف الضيق والسوداوية ، ويسمع منها رجع الدراما البشرية .

(للبحث صلة)

النقد الفني في القرن العشرين

• التكعيبية • المستقبلية • السوريالية

- ليونيللو فاستوري
- ترجمة : خليل شطا

لقد خص المصور التكعيبي [ألبير غليزيس] جهوده بالبحث في أشكال الفن القديم ، وبوجه خاص في فن روما القديمة ، وفي الفن القوطي ، عن قانون علمي وراثي خاص بالتناغم له قيمة شعور سبقي أساسي بالواقع ، ونحن حينما نؤكد أن تاريخ الفن لا بد له من أن يمتلك أسلوبا علميا يستند الى قانون ثابت ، يسهل علينا أن ندرك أننا نتمكن من اضفاء قيمة جديدة على الفكرة الكلاسيكية للشكل ، ما دامت التكعيبية ، [تدرس الحجم وتبحث عن سر الحركة فيه وترد الى المنظور نواحيه المتعددة] .

فيما يتعلق هذا الاسلوب بنتائجه ، فانه يختلف في مناهجه ولكنه لا يختلف جوهريا عن أسلوب منظري تصوير الفكرة الخالصة التاريخية شهدنا من جديد ظهور قيمة أصلية تأملية أو غيبية (أي غير تاريخية) للشكل الكلاسيكي ، وكان يحق لنا هنا بالذات ، أن ننتظر إثباتا للكلاسيكية الحديثة .

وينظر / أندره لوت / المصور المنظر للتكعيبية ، الى الاعمال الفنية بمشاركة يقظة واهتمام تصويري محدد ، حقا إن رأيه في / أنغر / غريب ، فهو يعتقد ان / أنغر / لا يمثل الفنان الكلاسيكي الصرف ، وليس هو الحريص المفرط على صفاء الفن كما يراه (رافائيل) الذي كان النقد الرومنسي يجعله مقابلا لـ (دىلاكروا) فعلى العكس :

- [لوحة الجسم العريان (أدايسك الكبيرة) لـ / أنغر / ، يرى الناقدون المحترفون أنها لا تخلو من بعض الشوائب فهي تنطوي على فقرتين زائدتين ، وقد وضع الثدي تحت عضد الجسم خلافا للصواب، وبذلك ينتهك الفنان حرمات علم التشريح هذا العلم المقدس ، الذي يعتبر عقد قبة تعبد الأتباعية في عصر الانحطاط .] .

أما [أنغر] فانه يهتز بعمق أمام مشهد الطبيعة :

- [لم يعد هناك وجود للواقع الخاص بعلم التشريح ، اذا كان هذا الواقع يتعارض مع الانطباع الذي يحدثه في نفسه الجسم الماثل امامه ، إن هذا الخط المنحني الرائع للظهر شديد الرقة والليونة والطول ، وهو يميل الى إطالته قليلا على كره منه ، وذلك لكي يجعل الاضطراب الذي يثيره في نفسه أكثر وضوحا أمام أنظار الاخرين ، إنه يغير شكل ما يدركه ذهنه ، بل هو يخالف هذا الشكل ، وذلك بقصد التعبير عما علمه قلبه لتوه .] .

وإن ذراع (تيتيس) الممدودة نحو وجه (جوبيتير) في لوحة (تمجيد هوميروس) ، ليست هي ذراعا كما هي عليه في الواقع ، بزواياها وركام أوردتها وعضلاتها، إنها شكل تخيله الفنان ، وشيء حار ومتلو صنعه هذا الفنان بغية المداعبة والتطويق فقط] ، إن (الثنائية) ، والتضاد ، والتكامل المتبادل للحسية ، وللعقل تقود (أنغر) الى التعبير عما وراء الطبيعة واذا بالتطور التدريجي يظهر ، بدءا (بأنغر) ومرورا بالانطباعيين و بـ (سيزان) ويفضي الى التكعيبية ، لقد كانت التقاليد الانطباعية غامضة في بداية الامر ، كما كانت مرذولة ومستنكرة في الوقت نفسه ، شأن التقاليد الرومنسية ، فاستعادت لها معنى معاصرا ، وذلك لان (سيزان) جعل من الانطباعية [مشيئا متينا وصلبا يشبه تماما فن المتاحف] ، وقد انتقل (الاحساس) من جديد الى المحل الاول ، فلو ان [سيزان] لم يخضع بعمق لاحساساته ، لما توصل الى امتلاك - [القدرة على القراءة عبر الاشياء] .



ماري مديتشي - روبنز



عبادة الشحادين - زورباران

فعلى العكس لم يكن للكون بالنسبة اليه ، حدود مادية ، ولقد اصبحت الظاهرات شفافة وسمحت برؤية مصادرها .] فقد أخذ المثل الاعلى للفن يتمتع بقيمة تقليدية ، ولكن لا بد لنا للحصول على هذه القيمة من معاناة إحساس جديد .

في وسعنا أن نجد مثالا خاصا بتبني التجربة التكعيبية ، لكي نبدي رأينا في الاعمال الفنية القديمة والحديثة ، وذلك في ابحاث [ج. و. بوير] حول البناء الخاص بالرسم والتصوير ، وفي تحليلاته الهندسية لاعمال (رافائيل) و (دوتشيو) و (روبنس) و (جوان غري) وتبقى الجهود مركزة تماما حتى ذلك الحين على ايجاد حل « للثنائية » التكعيبية ، ولكنهم يعبرون عنها بعبارات رمزية صرفة: كفكرة السطح أو المستوى ، وفكرة العمق أو الجحيم ، وفي الواقع تستطيع هذه الثنائية أن تجد حلا لها في موقف نقدي ، وهكذا الموقف لا يسعه طبعا أن يبعد السطح لصالح العمق ، أو الحجم لصالح السطح المستوي ، ولكن في هذا الموقف النقدي نشهد أيضا ظهور التباس مثل أعلى يتسم بالاصالة وحداثة الشكل، هذه الحداثة التي تطمح الى توكيد ذاتها دون أن تشوه نهائيا التقاليد ، كما نشهد أيضا ظهور التباس واقع ينوي الفنان الوصول اليل دون أن ينكر، بتصميم قيمة المظاهر الطبيعية وشأن الانفعالات .

هذا ما قام به المصور الاسباني الذي شارك في باريس في الحركة التكعيبية الى جانب (بيكاسو) و (براك) ألا وهو [جوان غري] . لقد نقل الينا



ساحة مالغرن - كونستابل



الديناميكية في حفل راقص - سيفيريني -

فتاة صغيرة تركض على النافذة - بالا.

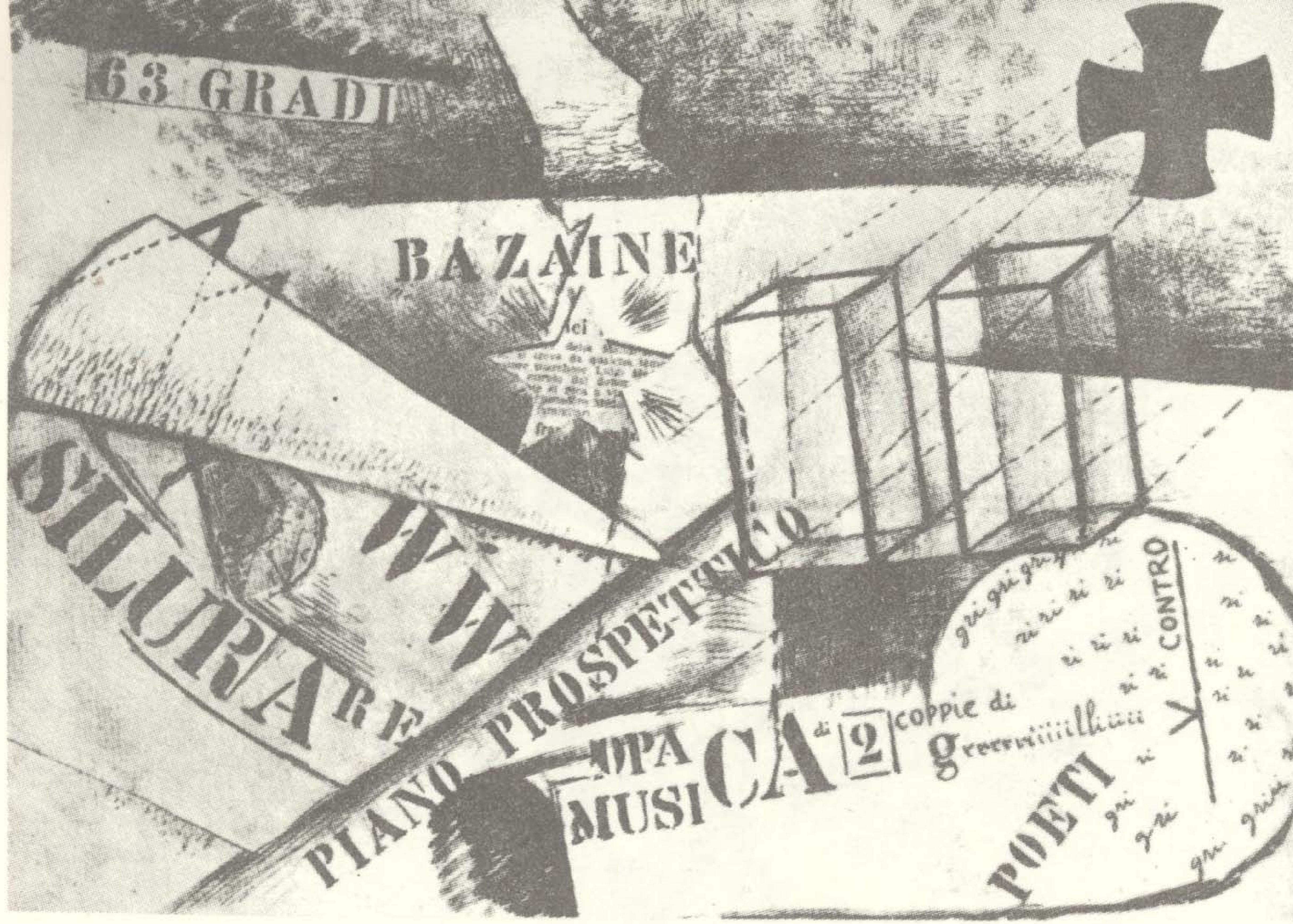




شكل امرأة - بوشيوني -

[د. هـ. كونهيلر] تحليلا تصوريا جادا لاعمال هذا الفنان البارع ولآرائه في الفن ، وفي وسعنا أن نقارن [جوان غري] على حد قوله ، ب / بيكاسو / ، كما يمكن أن يقارن رافائيل ب (مايكل انجلو) ، **ذلك** أننا نجد في أعمال الثاني العنف في التعبير ، هذا العنف الذي لا يخلو من الفوضوية والرومنسية ، ومع ذلك ، فان (جوان غري) يضفي قيمة كبيرة على الانفعال ، وحينما أكد [براك] قائلا : [احب القاعدة التي تصحح الانفعال] ، صرح [جوان غري] بأنه يفضل الانفعال الذي يصحح القاعدة ، فالقاعدة اذا تسبق الانفعال كما يسبق مفهوم الشيء الظاهرة التي نلاحظها ، والتجربة تهبط الى مصاف التناغم والاتزان بقصد إحيائهما ، ويدرك المصور هذا التناغم وذاك الاتزان بشكل فجائي ، ولذلك يريد [غري] أن يفرق بين تكعيبية التركيبية والتكعيبية التحليلية .

- [أبدأ أولا بتنظيم لوحتي ، ثم أعمد الى وصف



زاوية من خطين
تقابل دائرتين - بالا

الاشياء ، والمقصود هو خلق أشياء جديدة لا يمكن مقارنتها بأي شيء من الواقع ، وهذا بالضبط ما يميز بين التكعيبية التركيبية والتكعيبية التحليلية ، فهذه الاشياء الجديدة تنجو بالتأكيد من التشويه ، ولما كان هذا الكمان الماثل أمامي وليد الابداع ، فهو لا يخشى المقارنة] .

وهذا يعني ، في لوحات [جوان غري] أن الميل التعبيري الى التشويه انما هو المثل الاعلى للشكل المطلق دون مقارنة ممكنة مع غيره من الاشكال ، إن فن الرسم ، كما يراه [غري] هو بالضبط ذلك الفن الذي يحقق القيمة ((إلتصورية)) التي كان / أبو لينير / ينسبها اليه ، هذا اذا عنينا بلفظة ((التصوري)) الفن الذي يحقق الافكار بشكل مباشر بدلا من نقلها الى اطار الرموز أو إطار الاستعارات : أي فن القرون الوسطى لا فن عصر النهضة ، فلا بد لنا اذا من الاقرار بأن التكعيبية اذا كانت من جهة تنزع الى أن ترجع الى مجرد انفعالات أو احساسات خاصة باللون ، وهي تتيح الفرصة للشكل الزخرفي الذي ينتشر بسرعة في كل مكان ، فانها تبدو من جهة أخرى أنها ترتبط بصورة غير مباشرة بعدد من التصريحات القديمة الخاصة بالمبدأ ل / راسكن / أو / موريس / حول قيمة الفن المتعلق بالقرون الوسطى كفن مشترك أو اجتماعي باعتبار أنه بوتقة أشياء ذات قيمة روحية ملازمة للتقنية .

واذا لم يعد العمل الفني تصورا ايديولوجيا للطبيعة بل أصبح صنيع الواقع ، أي اذا كان خلق (شيء) فني ذي قيمة بحد ذاته وليس بما يمثله ، فان أسلوب الفنان انما هو ، جوهريا ، أسلوب فني ، أسلوب خاص بصنعة ، وهذا الفنان لا يخلق ، ولا يبتكر بل هو يخضع لقانون عميق للواقع ، وهو في أثناء ذلك يستطيع أن يكتشف في نفسه هذا القانون مادام يتنازل عن كل ما يملك في نفسه من أمور ثقافية ومن تصرفات عاطفية أو انفعالية .

المستقبليون :

لقد أحس المستقبليون الايطاليون بشكل غامض بالحد الشكلي للتكعيبية التحليلية ، ونخص بالذكر منهم النحات (بوتشيوني) والمصور (كارا) والمهندس المعماري (سانت ايليا) ولقد عبر بوتشيوني عن الافكار الاكثر أصالة ، وهي تتلخص بالتواقت وبالدينامية التشكيلية ، فبوشيوني و (كارا) ينسبان الى (التكعيبية) سكونيتها وموضوعيتها ، إن مستقبليتهما هي تثبيت فن لم تعد يطبق على الاشياء بل على الحالات النفسية ، ولسوء الحظ فان هؤلاء الفنانين يهتمون بالتقاليد القومية أكثر من اهتمامهم بالتقاليد الاوروبية للانطباعية، انهم يتحدثون



عالم فراغي .. وشكل ينفجر - بالا

عن التركيب ولكنه ليس تركيب عناصر الرؤية ، بل هو تركيب خاص بالمعطيات التجريبية المبنية على الملاحظة والاختبار ..

وحينما يؤكد (بوتشيوني) أن الحصان ، وهو في حالة الحركة ليس هو الحصان الذي يتحرك بل هو شيء مختلف تماما فانه يستبدل فكرة الحركة بفكرة الحصان ، أي انه يستبدل حادثا ماديا بحادث آخر مادي ، ولهذا فان تصور التواقت بدلا من أن يجد له حلا في تصور التركيب فانه ينحط ويجد له هذا الحل في تصور السرعة ، ومن هنا ظهرت تلك الاسطورة المبتذلة لحضارة الآلات والمناهضة للتقاليد ، فهي لا تخالف الاسلوب فقط بل التطبيق أيضا ، كما ظهر الانحطاط السريع للموقف الهجومي الذي تحول الى هجوم آخر يتناول النواحي الاجتماعية والسياسية معا .

[جيونو سيفيريني] هو مصور ايطالي عمل لمدة طويلة في باريس . وكان دائم الاتصال بالمصورين (التكعيبيين) ، وقد خص كتاباته بالبحث عن القوانين الأساسية للأبعاد وعن القواعد التي تصوغ الشكل والتي تخلى الفنانون عنها منذ عصر النهضة ، فلم يعد هناك مبرر بالنسبة اليه لإثارة التضاد بين القرون الوسطى وعصر النهضة ، ففي نظر (سيفيريني) و (اكزودر) و (راسكين) كما في نظر الرسامين الانكليز الذين أرادوا تجديد الرسم بتقليد الرسامين الايطاليين السابقين لرفائيل هناك تناقص بين الفن الذي يمثل الوهم والخيال ، بين الفن الذي يستند الى الحكمة القديمة للتقاليد ، والفن الذي يبقى الى الابتكار والتأثير المأساوي ، ان الفن « ليس سوى علم أصبح في مستوى بشري ، أما سبب انحطاط الفن فيرجع الى انقطاعه عن العلم ، غير ان المذهب العلمي يجب الا يفصل مطلقا عن التطبيق والتجربة ، ذلك أن هدف الفنان هو اعادة بناء الكون وفقاً للقوانين ذاتها التي تنظمه ، ان عادة البناء هذه لا يكون لها هدف أو معنى اذا لم تكرر تطور الخلق وعمله .

وهكذا بفضل جمالية الكلاسكية الحديثة لـ (ماريتان) عاد الموضوع الديني ما جديد الى نظرية الفن الحديث ، ومن المؤسف حقاً الا يتسم هذا الموضوع بالدقة وبالقوة المعنوية اللتين نجدهما في لوحات / فان غوغ / ، بل هو بمثابة مبدأ سلطة تشرف على العمل الفني ، في هذا الوقت بالذات تحولت الحركة الفنية المنطلقة من التكعيبية الى نزعة بدائية جديدة لا جدوى فيها ، أو الى كلاسيكية



رجل يسير - بوشيوني

جديدة أسوأ منها ، وهي ردود فعل لما تنطوي عليه المستقبلية من سمات قريبة للتكعيبية ، وهي سمات مضادة للتقاليد .

* * *

من التكعيبية الى السريالية :

أصر عدد من الكتاب ، ونخص بالذكر منهم [اميديه أوزانفان] على ضرورة عدم الخلط بين التكعيبية الحقيقية التي كتب القضاء عليها عام (١٩١٤) وحركات واتجاهات الفن الاوروبي بعد الحرب العالمية الكبرى ، ونحن اذا ما اعتبرنا أن هذه التيارات والاتجاهات الفنية كانت من صنع هؤلاء الفنانين أنفسهم الذين حققوا الحركة التكعيبية فان اصرار [أوزانفان] الذي يبدو لدى الوهلة الاولى مليئا بالحكمة التاريخية ، يصبح حينذاك عاجزا عن اقناعنا ، وأخيرا فان تاريخ الفن هو قبل كل شيء



فتيات دافينيون - بيكاسو .

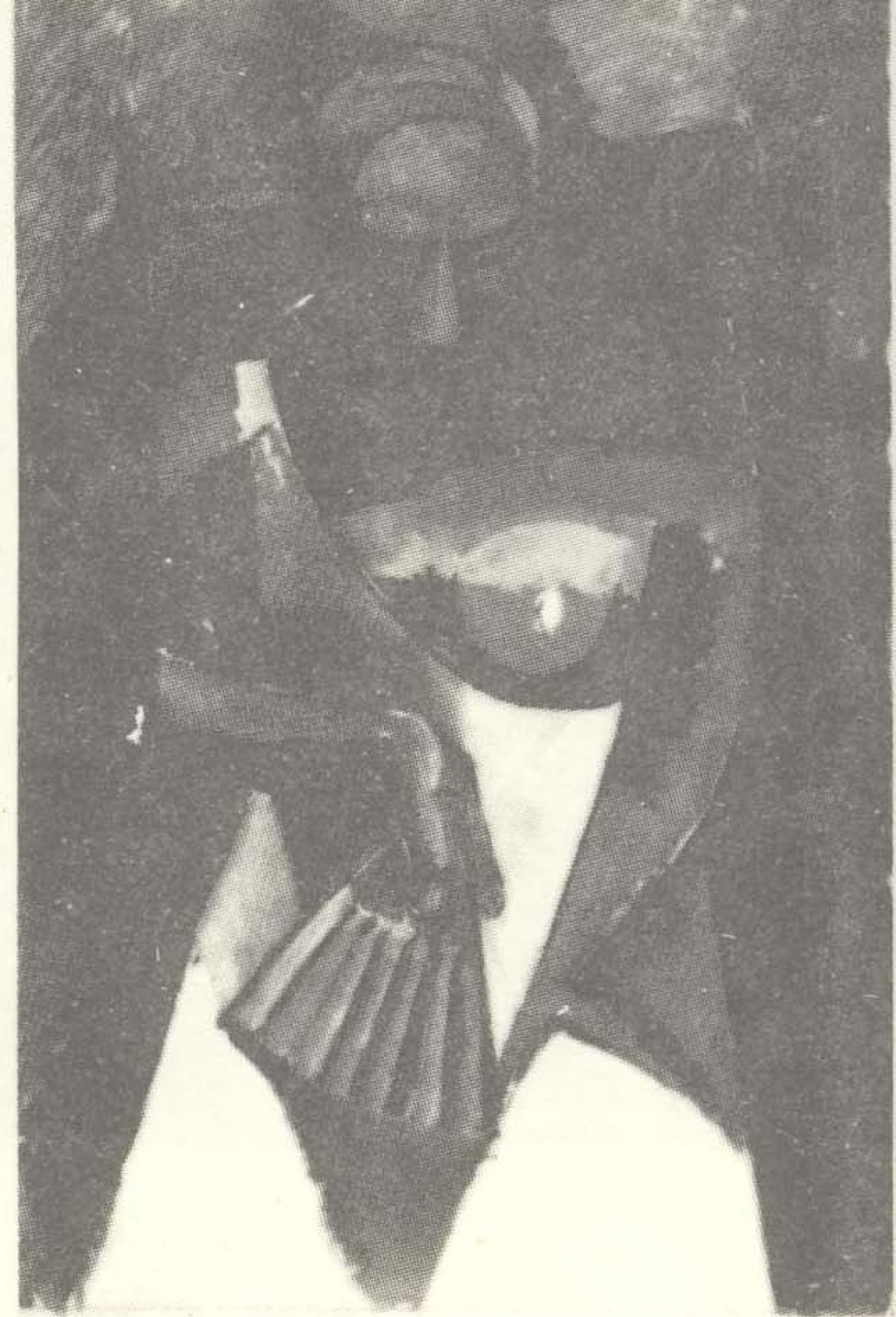
تاريخ الفنانين ، وليس من السهل أن نغض النظر عن العرض الذي تدمه الفنانون عن مقدماتهم المنطقية .

وهناك أيضا دليل آخر ، وهو ان التطوير والنحت التكعيبي قد ابتكر لغة تصويرية سرعان ما حلت محل لغة المذهب الطبيعي التي استخدمت حتى ذلك الحين وقد تم ذلك بواسطة تعابير وتراكيب مختلفة ، في الواقع ان التأكيدات الراسخة للفن الحديث بعد التكعيبية استندت الى النزعة الطبيعية الجديدة الصريحية للتكعيبية ، أي الى مبدأ شكل غير ممثل ومصور للشكل الواقع لا للشكل - الصورة ، يبدو اذا انه من الممكن الاضطلاع بالتكعيبية ك (جنس) بالنسبة ل (أنواع التيارات التالية حتى السريالية) .

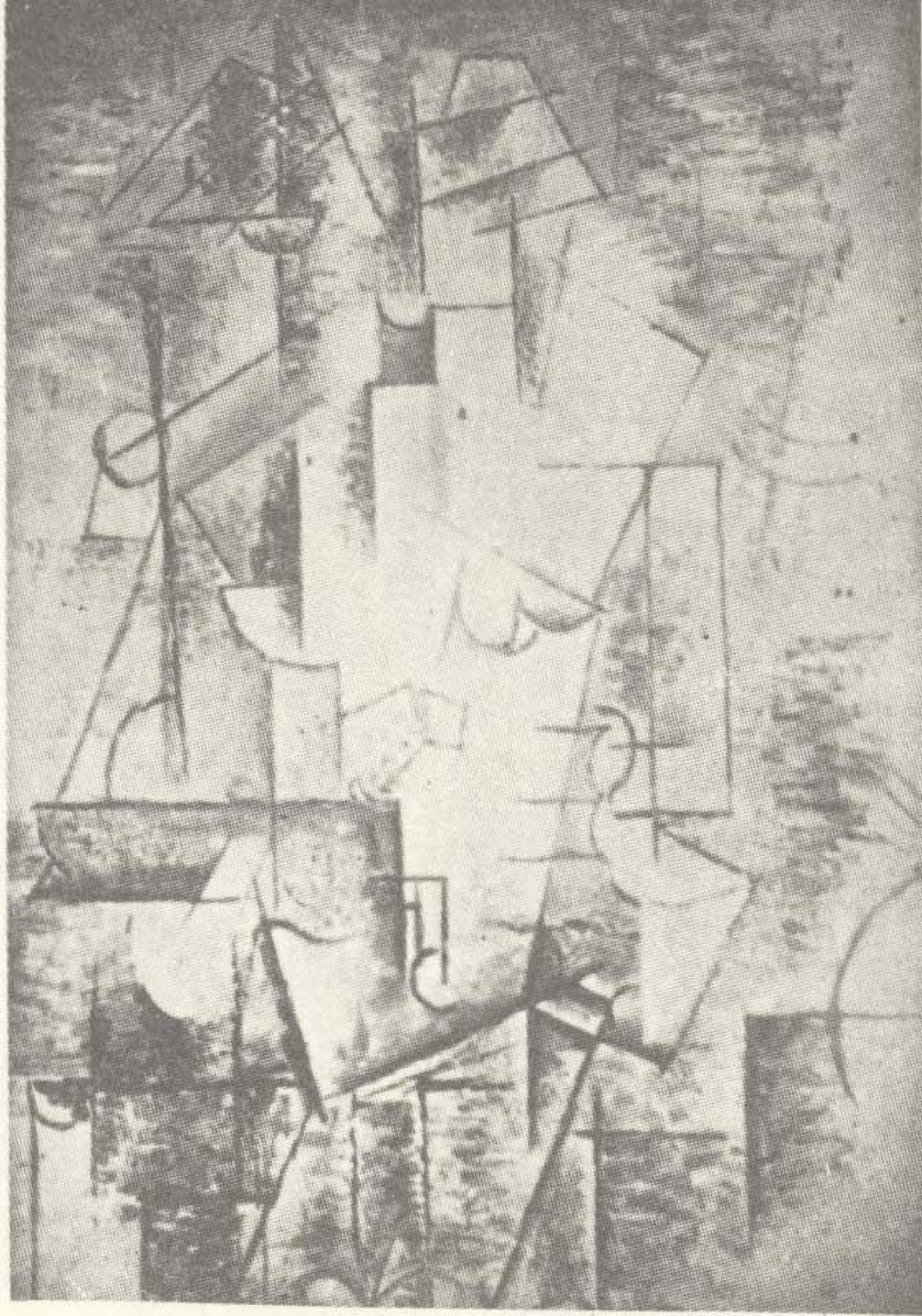
والسريالية حركة فنية هدفها التعبير عن الفكر الصافي مستبعدة كل منطق وكل هم أخلاقي او جمالي . لقد وضع / جول لوميتر / التصور التالي للتطور التاريخي للتكعيبية وكان يتحدث في الادب لا عن الفن التصوري :

١ - التكعيبية العلمية : انها اتجاه أصلي لهذه الحركة ، يمكن تبريرها كانعكاس ، وتهيئة للنتائج التي حصل / سيزان / عليها ، وهي تسعى الى اكتشاف واقع خالص فيما وراء خداع الحواس .

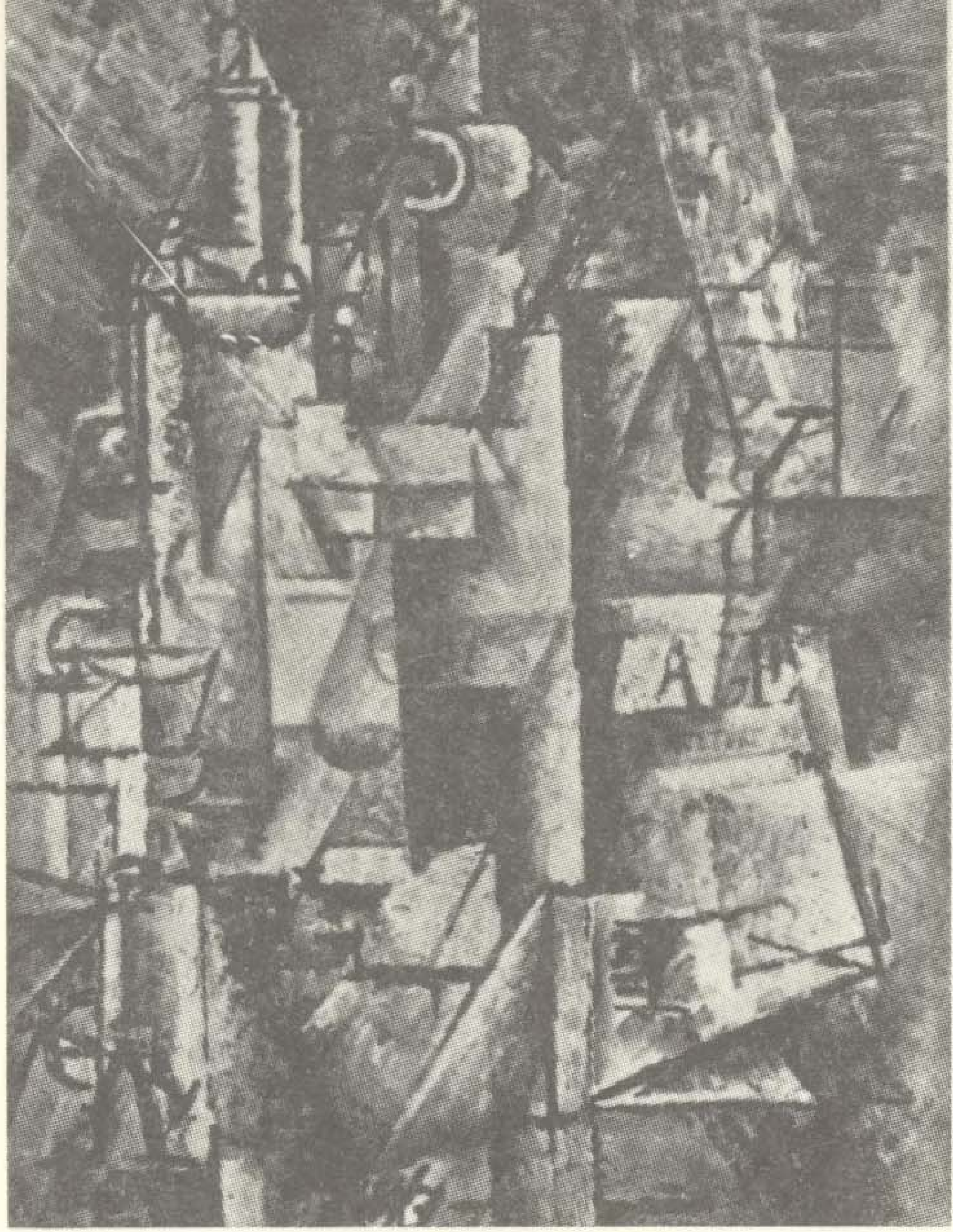
٢ - التكعيبية الأورفية : انها تجاوز التطور التحليلي للتكعيبة العلمية والتطلع الى المشاركة الصوفية مع الشعور العام ، أو هي التعبير التركيبي



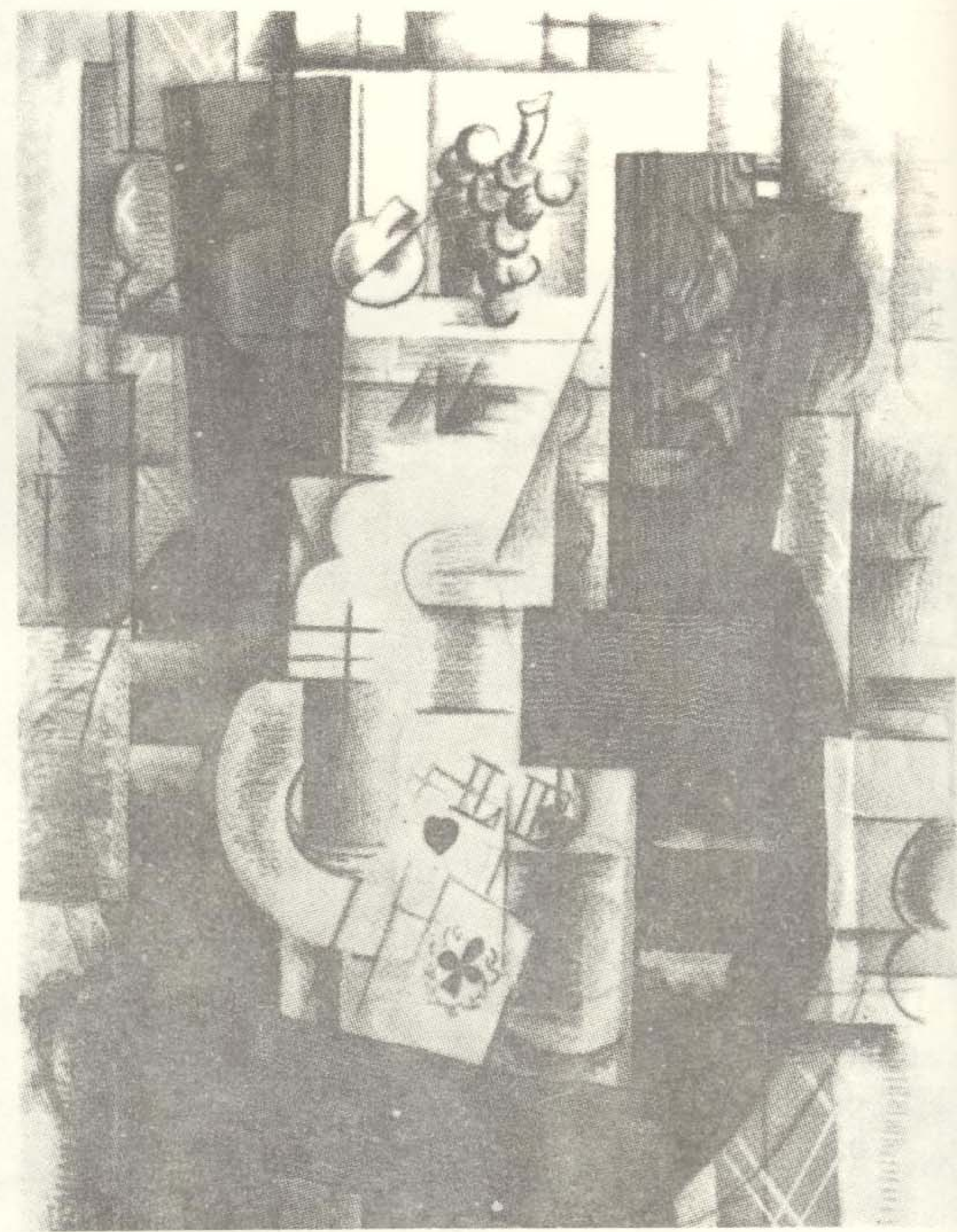
إمرأة ومروحة ـ بيكاسو



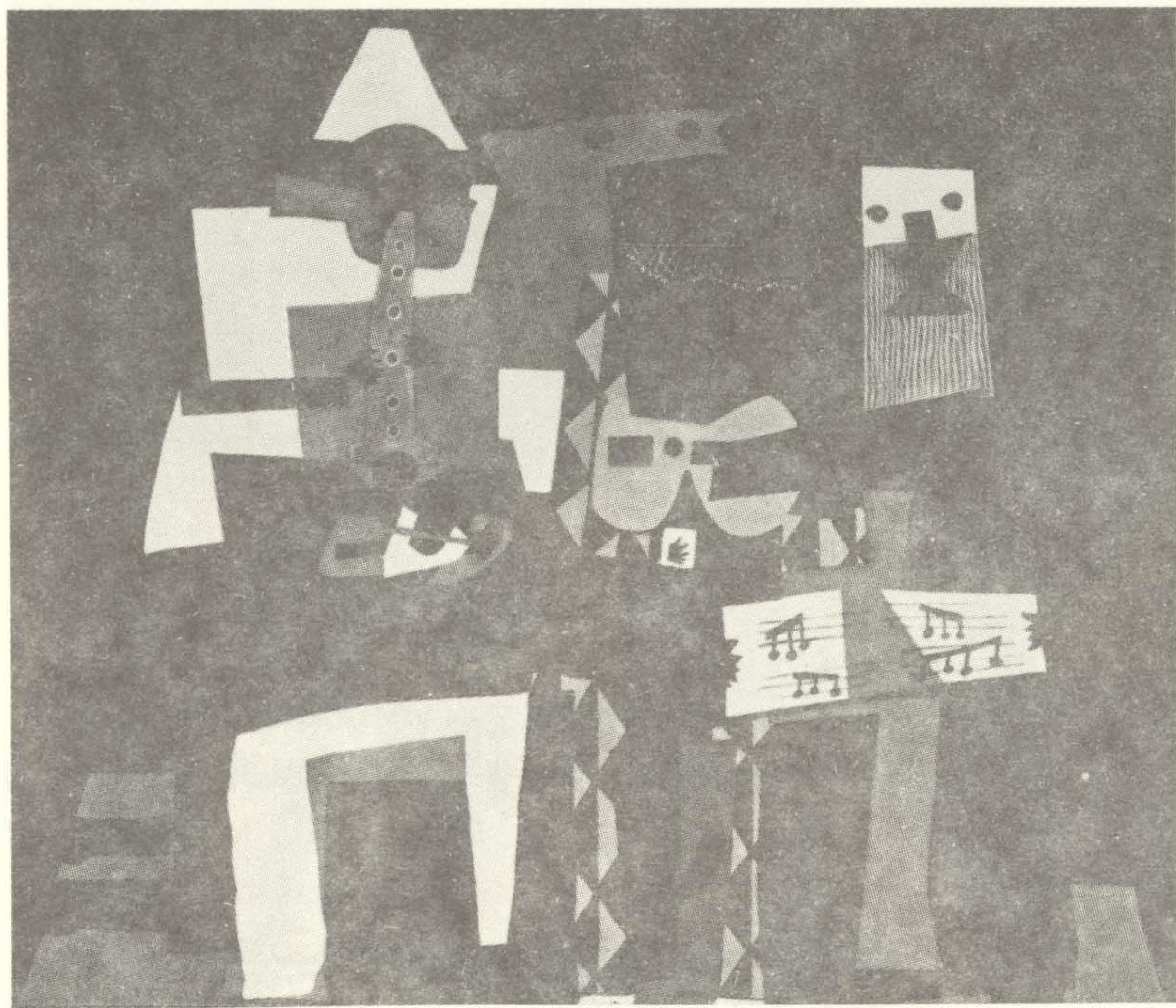
جندي وامرأة ـ بيكاسو



منظر ـ بيكاسو



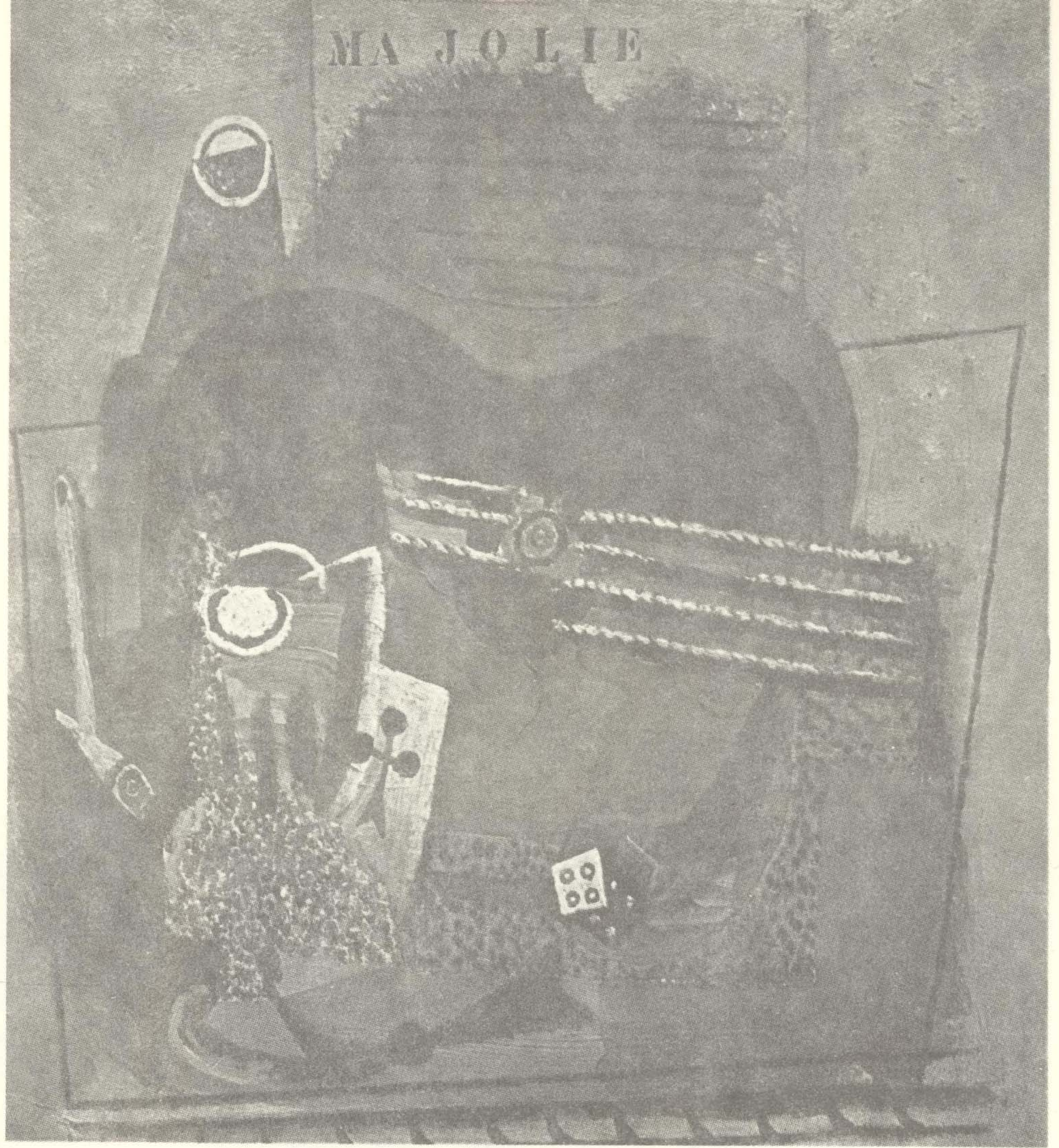
تكوين مع مجموعة من آس الكُبّة ... براك



العازفون الثلاث ـ بيكاسو.

[للمحتوى الروحي للعالم] .

٣ ـ التكعيبية المادية : رغما عن هذه الصفة ، فانها خطوة نحو التجريد ، من أجل الاتصال مع الذهن البحت دون قيود مادية ، يريد الفنان ان يستخرج من نفسه النماذج أو الاشياء « المادية » التي يضطر الى اللجوء اليها للتعبير عن غاية أثره الفني . في حين أننا ما نزال نرى لدى التكعيبيين الاوائل ظهور أجزاء ذات أشكال طبيعية وان كانت مركبة باساليب غير طبيعية فاننا لم نعد نقبل سوى اشكال وصور مستخرجة من اعماق الباطن ، وهي

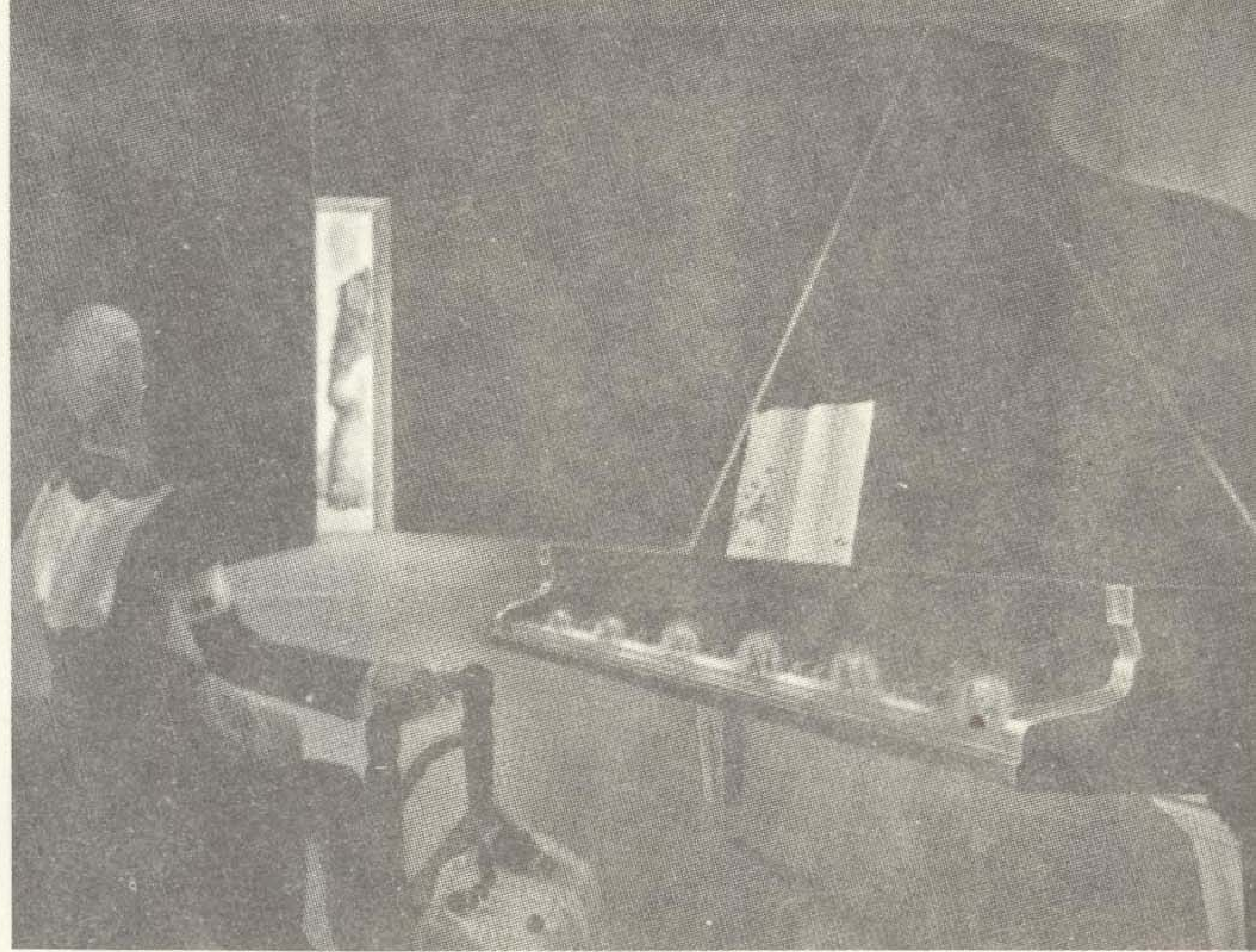


ما جولي ـ بيكاسو .

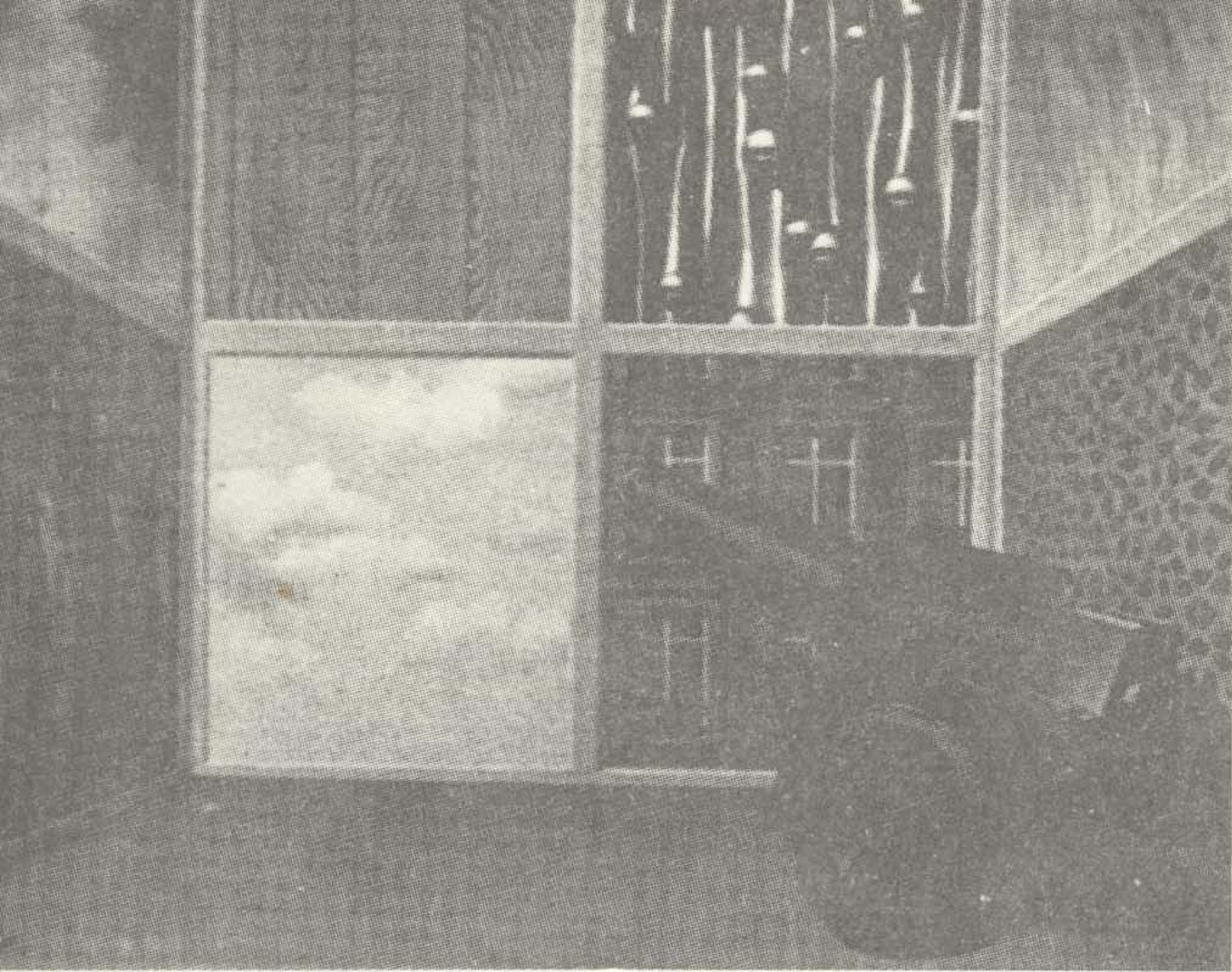
تستغني عن العلاقات التي تربطها مع التجربة مهما كان شانها .

٤ ـ التكعيبية الفطرية : ولها صلة بالقضية البرغسونية التي تقول ان الميل الفطري انما هو شكل من التعالي ، وهذا هو أول شرح للآلية السريالية .

ويرتبط بحث (لوميتر) بالفن التشكيلي كما هو يرتبط بالادب . ونحن اذا ما انكرنا أية قيمة على الشكل من حيث انه صورة ، واذا ما جعلنا قوام صلاحية الفن في التعبير السليم . فسرعان ما تنهار الحدود بين مختلف انواع الفن ، ويصبح الفن حينذاك رسالة عالم خفي وهو اقرب الى الحقيقة من العالم الآخر ، ولكنه عالم لا يدركه العقل . انه محض عمل وجود ، ويمكن ان نعتبر السريالية وكأنها تطور ضروري للمقدمات المنطقية للتكعيبية . وتجاوز شعري لايضاحها العلمي، ففي الواقع أكثر الشهادات الادبية قيمة حول الحركة السريالية هي تلك التي يبديها الشعراء ، ونحن نجد التباشير الاولى للشعر السريالي في دواوين [جاري] و [ابولينير] ، وهو أول شاعر بشر بالتكعيبية والمستقبلية قبل الحرب . بل ان لفظة (سريالي) ظهرت للمرة الاولى في العنوان الفرعي للمهاة / أبولينير / (ثديا تيريزياس) التي ألفها عام (١٩١٧) وفي توصيته الروحية التي ترجع الى العام التالي ، عدل عن رأيه الذي يقول ان مهمة الفنان تقوم [بتمجيد الحياة في مختلف مظاهرها] . غير أن [بروست] كان أكثر وضوحا في تأكيده :



تكوين - سلفادور دالي



فجر الحرية - ماغريت

تكوين - ميرو

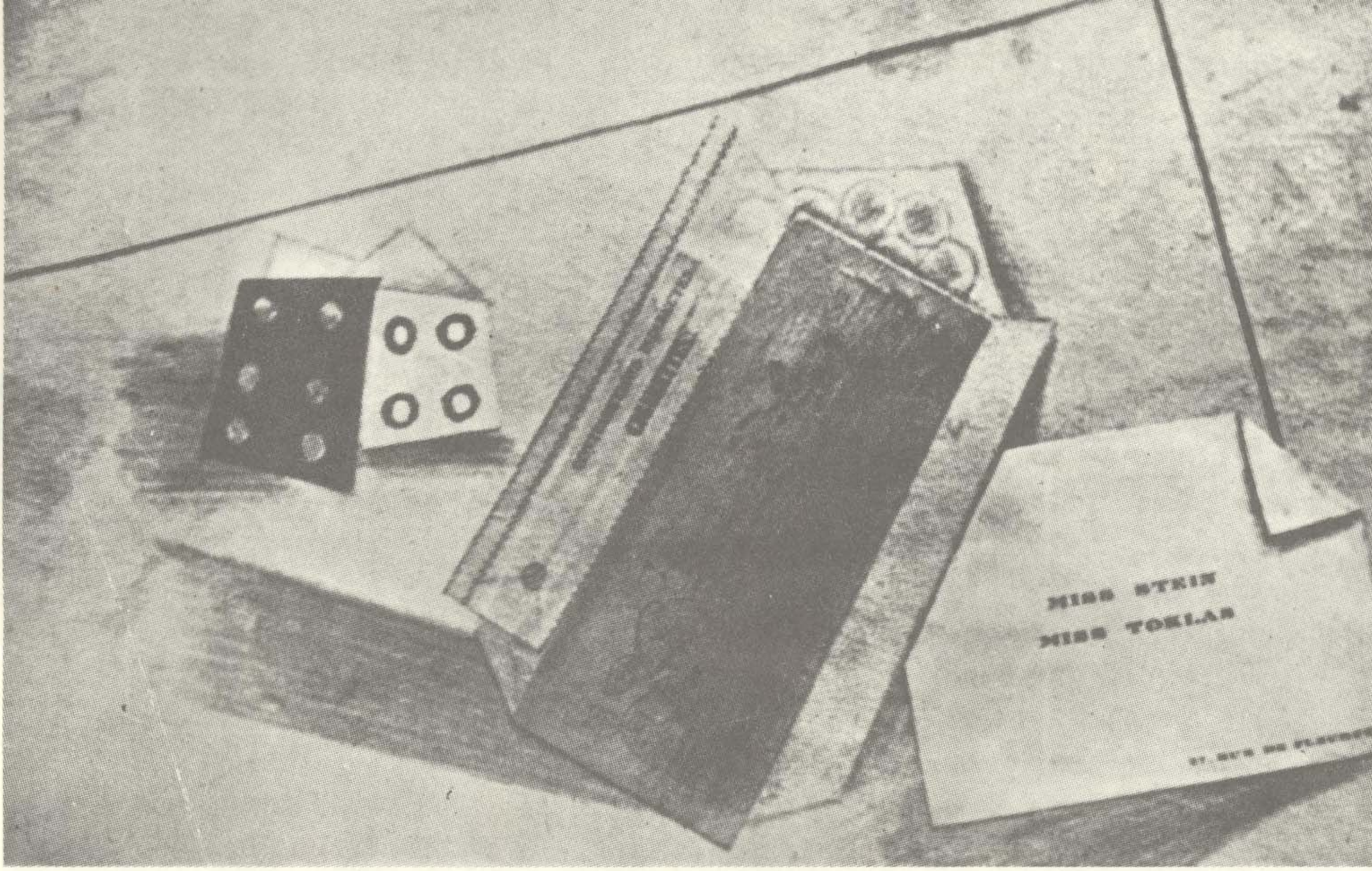


تكوين سيريالي - ماغريت

- [تقوم عظمة الفن الحقيقي بالاهتداء الى هذا الواقع الذي نعيش بعيدا عنه ، وبادراكه والاطلاع عليه ، هذا الواقع الذي نبتعد عنه أكثر فاكثر كلما ازدادت عمقا ، وصمودا تلك المعرفة الاصطلاحية التي نستبدلها به ، هذا الواقع الذي نوشك ان نموت قبل الالمام به ، وهو حياتنا بكل بساطة ، الحياة الحقيقية التي انكشفت لنا اخيرا واتضحت ، وهي بالتالي الحياة الوحيدة المعاشة بالفعل ، انها بمعنى آخر تسكن دائما جميع الناس كما تسكن الفنان ، ولكنهم لا يرونها لانهم لا يسعون الى توضيحها ، وهكذا تزدحم في ماضيهم صور سلبية تبقى عديمة الجدوى ، ذلك لان العقل لم يعمد الى توضيحها] .

والشعر كالتصوير ، هو الحياة ، وبصفته عمل الحياة فانه لا يحتمل حكما ينطوي على النقد ، ولا يسمح [شارل دي بوس] بفصل وظيفة النقد عن وظيفة الفنان المبدع ، ويعبر [بول فاليري] مرارا عن الفكرة ذاتها ، ولذلك يميل النقد لان يظهر من جديد وكأنه عمل فني .

ان نقاد السريالية هم في الواقع (اندره بريتون) و (اراغون) و (ايلوار) و (كوكتو) و (سارتر) ،



زهر وباكيت دخان ... بيكاسو

انهم يقتبسون مبادئهم من منظري اللاعقلانية . واللاعقلانية مذهب فلسفي يقدم اللامعقول على المعقول ، ويقول بأن العالم لا يدرك كله بالمعرفة الواضحة بل يتضمن بقايا غير معقولة وغير قابلة للتأويل ، ويقتبس نقاد السريالية هذه المبادىء من (برغسون) و (فرويد) ومن الوجوديين ، اليكم كيف يعرف (أندره بريتون) هذه الحركة في أول « بيان للسريالية » (١٩٢٤) .

ـ [انها آلية نفسية صرفة نقصد بها التعبير اما شفهيا واما بالكتابة واما باي طريقة اخرى ، عن عمل الفكر الحقيقي ، وهي طريقة تقديم الفكر بعيدا عن كل مراقبة يمارسها العقل ، وعن كل هم جمالي أو اخلاقي] .

وفيما يوضح (أندره بريتون) الصلة الوثيقة التي تربط هاتين اللفظتين أي الواقع والخيالي ، فانه يرجو توجيه ضربة جديدة الى التمييز بين الذاتي والموضوعي ، وانشاء جسر بين عالمين بقيا منفصلين وقتا طويلا جدا من اليقظة والنوم ، من الواقع الخارجي والواقع الباطني ، من العقل والجنون من الهدوء ، من المعرفة والحب من جهة ، ومن الحياة والثورة من جهة أخرى .

تشكيل (١) ـ أندريه ماسون .





السيرياليون - ماكس أرنست

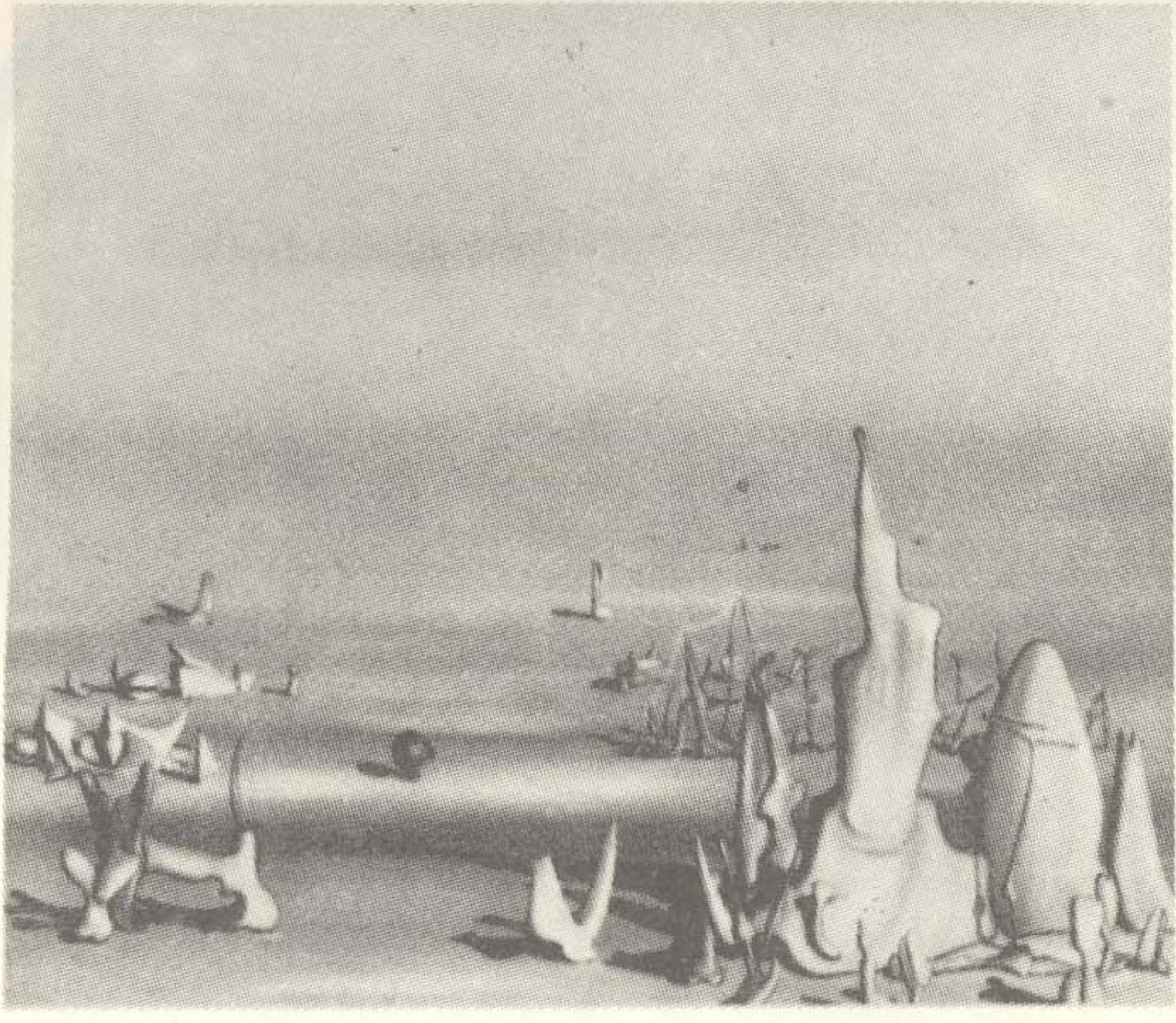
انها الازمة النهائية للموضوعية للنموذج ، ان ايجاد سبب ايجابي في ذاته للاحتجاج ضد جميع الاعراف ، يعني الاشتراك في تطور ثوري شامل ، ويصبح الانتاج الفني ذا قيمة بقدر ما يسهم في المراجعة الشاملة لهذه القيم ويعجل هذه المراجعة ، ونحن نجد هنا معيارا للحكم ، ومبدأ للنقد يتناول آثارا غير تصويرية ، اننا نقر / بيكاسو / [الذي يخدع باستمرار الظاهر بالواقع] ، ونستنكر [براك] الذي يحب القاعدة بقصد تلطيف الانفعال ، في حين انه يتوجب علينا بالضبط أن ننكر أوليا هذه القاعدة ، فالنقد اذا لم يعد نقد التصور ، بما أن قيمة الفن الذي يتجاوز التصور تكمن في مبدأ فعالي يضمن [بقاء الدلالة للشيء الذي تدل عليه] ، ويقوم النقد بخلاف ذلك ، في معرفة هذا البقاء أو في معرفة حالية ، وفعالية الدلالة فيما وراء الشيء المتهدم ..

لا بد لنا في الواقع من ملاحظة أن (أندره بريتون) يميل الى الانتقال من مجرد الشرح النظري ، أو الجدلي الى نقد ملتزم بأن يثبت ، بواسطة حاليته أو قوته الثورية الباطنية ، صحة الانتاج الفني ، وهكذا فان (أندره بريتون) يحدد المرحلة القصيرة الخاصة بالفعالية السرياليةلفن الرسم عند (دي كيريكو) وهو ينبه الى أن مجرد عدم تذوق فن الرسم عند (شاغال) يشكل نقصا خطيرا للحركة (الدادية والسريالية) التي كانت تنزع الى تحقيق انصهار الشعر والفنون التشكيلية وأخيرا فان (أندره بريتون) يحسن تجاوز حدود السريالية التاريخية حينما يميز في الآلية بين اللحظة الفعالة واللحظة المنفعلة اللتين يتعذر التمييز بينهما .

- [يكمن الاكتشاف الاساسي للسريالية في الواقع في ان الريشة التي تجري للكتابة ، أو القلم الذي يجري للرسم يسيل من غير قصد مسبق ، مادة ثمينة للغاية قد لا يكون مجموعها مادة للتبادل ، ولكنه على أي حال، يبدو محملا بكل ما يخفيه حينذاك من امور مثيرة للعاطفة] .

ويضيف اندره بريتون ايضا :

- [لا يمكننا أن نعتبر الانتاج الادبي سرياليا الا



العالم المعاصر - ايف تانجي

طبيعة صامتة مع عنب - جوان غري



هارلكان - بيكاسو.



بقدر ما يسعى الفنان جهده لبلوغ المجال النفسي الكامل ، (وليس مجال الشعور سوى جزء ضئيل منه) ، ولقد بين (فرويد) انه في هذا العمق السحيق يسيطر انعدام التناقض وعدم ثبات الانفعالات الناتجة عن الكبت وديمومة واستبدال الواقع الخارجي بالواقع النفسي ، هذا الواقع الخارجي الخاضع لمبدأ اللذة وحده ، وتقودنا الآلية الى هذه المنطقة بخط مستقيم ، والطريق الآخر الذي عرض امام السريالية لتحقيق ذلك هو تثبيت صور الاحلام ، وهنا تكمن نقطة ضعفها] .

لقد أبدى بريتون حكما ايجابيا بخصوص /تانغي/ ذلك انه يجد عنده مبدأ شعريا ، وقد أبدى حكما سلبيا بشأن / دالي / ، ويعتبر تقنيته المعبرة رجعية وأسلوبه اتباعيا .

جيورجوني

فنان عصر النهضة الذي صوّر الفيلسوف العربي

ترجمة واعداد: بشير فنصة

[... وهذا فنان آخر قد عثرت على بعض من أعماله الخالدة في مطبوعة بالالوان الطبيعية صدرت عن دار (فلاماريون) الباريسية للنشر عام (١٩٧١) منقولة عن الاصل الايطالي الذي صدر عن (دار روزولي) عام ١٩٦٨ .

انه (جيورجوني) الرسام المنسي ، وقد جاء في (اللاروس) الفرنسي أنه ، أحد أفضل الرسامين من المدرسة الفينيسية (البندقية) ولد في (كاستيل – فرنكو) الايطالية عام (١٤٧٨) وتوفي عام (١٥١١) ، وكانوا يطلقون عليه كذلك ، (اسم جيورجيو – باربايللي) ، وأول ما استوقفني في أعمال هذا الفنان المبدع لوحة (الفلاسفة الثلاثة) وهي ، تمثل ثلاثة شخوص يرمزون الى المعرفة بأجلى مظاهرها في عصره ، عصر النهضة فالاول ، وهو شيخ متقدم في السن ، يرمز الى القرون الوسطى ، والثاني وهو (فتى عربي) متعمم بعمامة ذات ذوائب مطرزة ويرتدي الثياب العربية المزركشة يرمز الى مرحلة الانتقال والنقل من عصر الجهالة والظلام الى عصر النور والمعرفة ، والثالث وهو شاب في ريعان الصبا يرمز الى عصر النهضة .

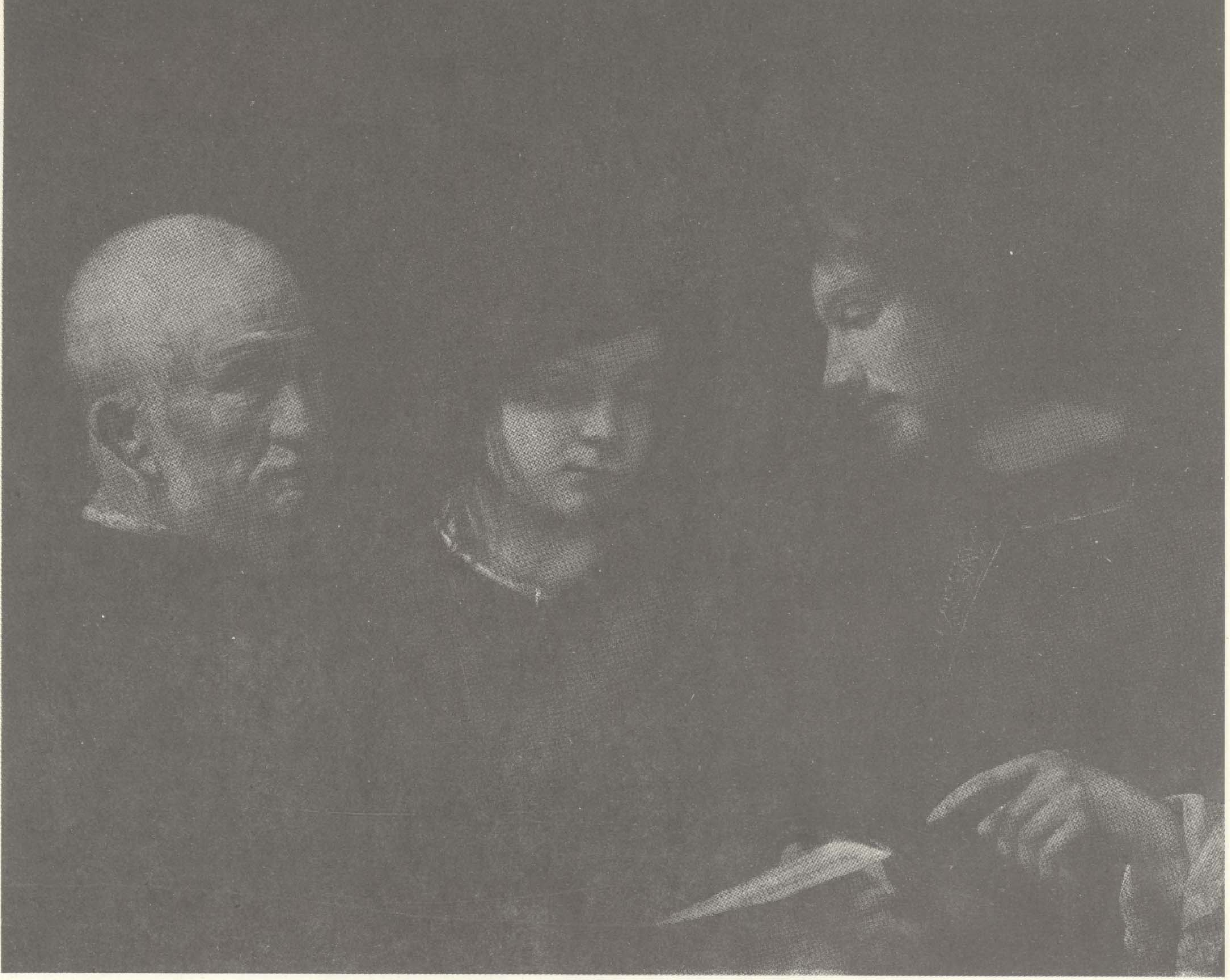
هذا ، وقد دار جدل طويل حول موضوع هذه اللوحة ، ويرى جاتليك ، وهو أحد الباحثين في فن (جيورجوني) – عام (١٨٧١) أن الفلاسفة الثلاثة ، يرمزون الى مراحل ثلاثة ، العالم القديم والعصر الوسيط ، والزمن الحديث ، ويقول المؤرخ (ميشيل) – مؤرخ عصره – أن هذه اللوحة ترمز الى مراحل الفكر الانساني وأن الرجل العربي الذي يتوسط العجوز والشاب في اللوحة يرمز الى الفلسفة العربية .

يقول الناقد الفني (بيفوين) في مقدمة تلك المطبوعة في وصف أعمال (جيورجيوني) ما مؤداه :

[إن سيرة هذا الفنان الفذ لايزال يكتنفها الغموض والابهام ، الا أن آثاره تدل عليه ، وتشهد بما كان يتمتع به من براعة ودقة في اختيار التشكيل المناسب والالوان المتناغمة،ومن المؤكد انه عمل في تزيين واجهات بعض الكنائس وقصور الدقات والامراء ، وأنه صور العديد من الشخصيات الرسمية والدينية ، ومن المحتمل أنه لم يكرس كل وقته للرسم والحفر ، فثمة أشياء أخرى كانت تجذبه اليها كالموسيقا والشعر ، هذا بالاضافة الى شغفه بالكيمياء ، وهو بذلك يشبه الى حد ما (ليوناردو دافنشي) .

لقد أثبتت التحريات الحديثة بواسطة اشعة (اكس) التي أجريت على بعض لوحاته النادرة أن هذا الفنان كان دقيق الصنعة ، يعدل كثيرا مخططاته على الاساس الى أن يتم له مبتغاه في الرسم المنشود المبتكر ، كما أن لوحاته المتبقية ذات المداول المبهم في كثير من الحالات تشهد على مدى ارتباطه بالثقافة اللاتينية ، أو اليونانية ذات البعد الاشد عمقا،والاشد تأثرا (بالفلسفة الباطنية) ولا ندري على وجه الدقة ما اذا كان الرجل على جانب عظيم من الثقافة أم انه كان يستلهم فنه من اساتذته السابقين فقط ، ويحذو حذوهم في رؤيتهم وتذوقهم الرفيع للاشياء ، ومهما يكن من أمر فان أعماله جميعا تدل على روح جمالية منقطعة النظير ، وتشير الى عمق مشاعره الشعرية المتناغمة .

ان الوثائق المتبقية لدينا لاتشير الى الكثير من اعماله بين عام (١٥٠٦) عام (١٥٠٨) ، اذ أن معظم اللوحات التي رسمها في تلك الاونة قد ضاعت أو شوهت ، ولم يبق منها سوى لوحات قليلة منها : (العاصفة) في البندقية . و (الفلاسفة الثلاث . في فينا) ، و (فينوس) في (درسدن) ، ولايزال الباحثون والمؤرخون يجدون في البحث عن آثار (جيورجيوني) منذ عام (١٦٦٠) وحتى عصرنا الحاضر . وقد طرح



ثلاثة أجيال - جيورجيوني

مؤرخو القرن العشرين موضوعا شائكا حول فن (جيورجيوني) بعد ان اختلط عليهم الامر بين آثاره وآثار (تيسيانو) .

في المعرض الذي اقيم في البندقية عام (١٩٥٥) احياء لذاكراه أكد بعض المختصين في فنه أن بعض لوحاته - أو التي نسبت اليه - تعود الى (تيسيانو) ومنذ ذلك الحين والمقالات الخاصة بفنه لم تنته الى قرار ثابت ، وكان آخرها ما كتبه (تيريز موبيناتي) عام (١٩٧٠) وقوله بأن الجدل لم ينته بعد ، - وكان يحلو (لجيورجيوني) على ما يبدو أن يسبغ على أعماله مسحة السرية والغموض ، كما أشار الى ذلك لفيف من النقاد ، بحيث لايستطيع فهمه وفهم فنه الا من بلغ درجة عالية من (ارستقراطية الفلسفة)! ولنأخذ مثلا على ذلك لوحة (الفلاسفة الثلاث) فهي كما ألمح الى ذلك أحد النقاد تشبه الى حد ما الصورة الانجيلية للمجوس الثلاثة ، الذين وقفوا يترصدون سطوع النجم الخفي في جو مغم بروح الاشراق، وهنالك لوحة أخرى استوقفت النقاد عندها ، وكانت موضع اعجابهم الشديد ، الا وهي لوحة (المرأة ذات النهد النافر) فهي بنظرهم بنهدها المكشوف والاخر المستور ، الى ماهو فاضح وما هو فاضل ، والى ماهو طاهراوما هو عاهر .



العائلة المقدسة - جيورجوني

انها لوحة تبرز بشكل مباشر خارق مفاتن المراة!

يقول فازاري : [ان جيورجوني هو تلميذ (بلليني) العجوز الذي اشتهر آنذاك في (كاستل فرانكو) ذلك انه حذا حذوه في التجريد الهندسي من حيث التشكيل ، وخير شاهد على هذا صورته التي أطلق عليها احدهم عنوان (العذراء على العامود) اذ عزل تلك الصورة عن أوجه المكان والبناء ، ولكن ألق الانارة واللون يجذبنا من حيث لاندري الى الطبيعة والى (الحضور) الذي قلما بلغه فنان في ذلك التاريخ، أي عام (١٥٠٥) .

ولم يقتصر (جيورجيوني) على مجاراة (دافنتشي) في أعماله وتقنيته وحسب ، بل أفاد من اكتشافات (أنطونيللو) التقنية ومن ابتكارات (الفن الفلامندي) الذي كان يدرس وقتئذ في البندقية ، ويظهر ذلك جليا في لوحته (العاصفة) ، فقد جاءت هذه اللوحة فريدة من نوعها في مطلع القرن السادس عشر من حيث الشاعرية والنغم .

وكانت ألوان (العاصفة) متناغمة بعذوبة ،الامر الذي يوحي بان (جيورجيوني) كان موسيقا ورساما في آن واحد .

وهذا ما يذكرنا بقول أحدهم [ان كل فن يميل بتواتر شديد نحو الموسيقا]

ثم اذ نظرنا الى لوحة (الفلاسفة الثلاث) لالفينا كيف أن (جيورجيوني) قد جمع مابين الواقعية

عبادة المجوس - جيورجوني





جوديث - جيورجوني

العاصفة - جيور





الفلاسفة الثلاث - جيورجوني

والرمزية ، فذلك الفيلسوف [ويعني به الفيلسوف العربي] الذي عقد أنامله على حزامه بعفوية ألا يوحي اليك بالتأمل ، وبالتحول في الطبيعة من شكل الى آخر . ؟

ان النقاد المعاصرين ذهلوا أمام روعة هذه اللوحة، لما تضمنته من معان ودقة في مزج الالوان ، وكانت لوحة (الفلاسفة الثلاث) بحق فاتحة ثورية في عالم الفن .

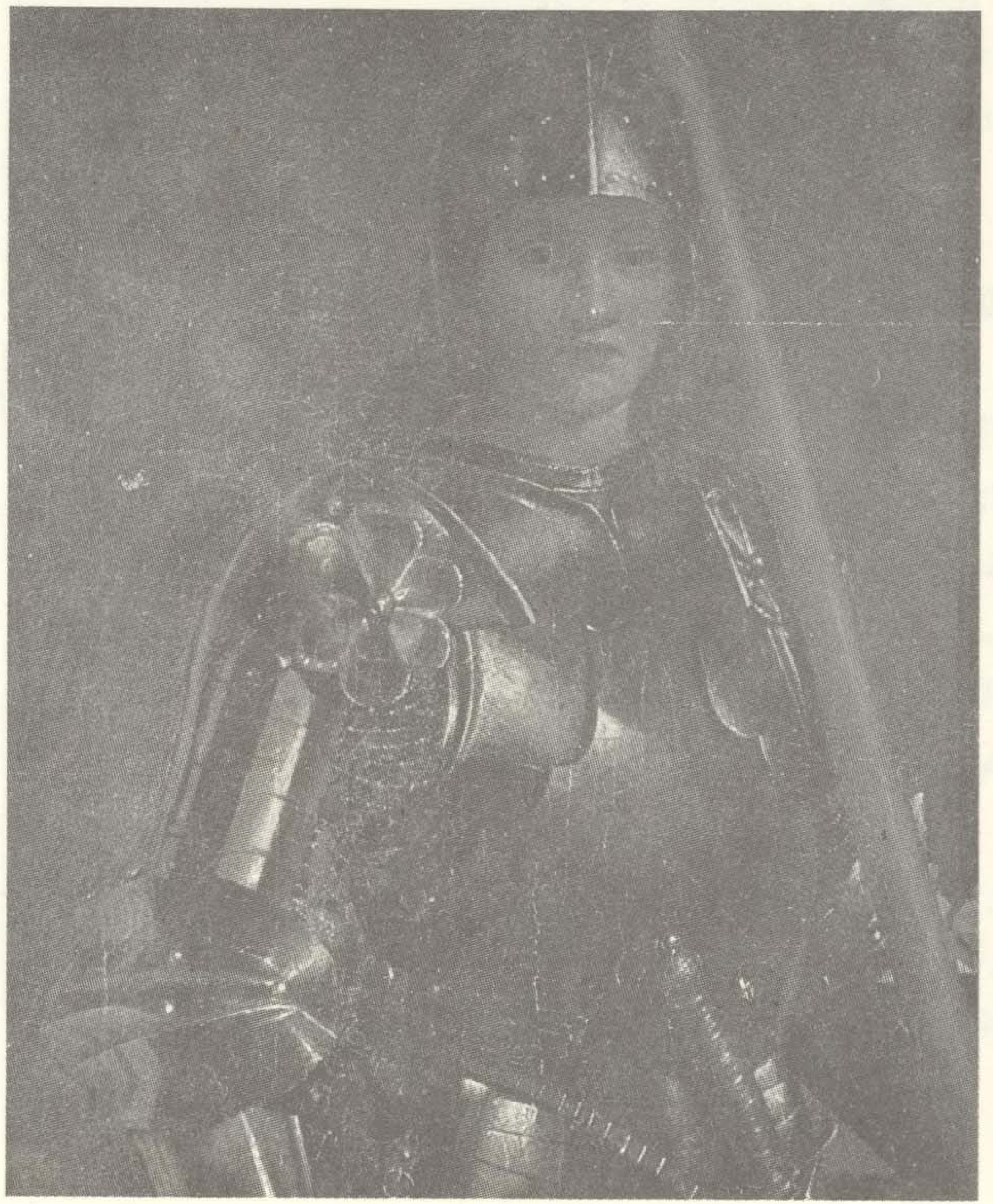
لقد قال (باولو بينو) عام ١٦٨٤ في كتابه (حوار حول الرسم) :

- [ان الرسم هو الشعر . انه الابداع .] .

ولقد أصاب الذين رفعوا هذا الشعار في واجهة المعرض الذي اقيم عام (١٩٥٥) تخليدا لذكرى (جيورجيوني) .

كان (جيورجوني) شاعرا وموسيقيا ، عرف كيف يصور مشاعره وأحاسيسه تصويرا رائعا على لوحات تنطق باسمى المشاعر الانسانية .

أما (فينوس الراقدة) رائعة (جيورجيوني) فهي تذكرنا بلوحة (المرأة العارية المستلقية) لغويا الفنان الأسباني الشهير [- الذي اتهمته محاكم التفتيش بالاساءة الى الآداب العامة والاخلاق المسيحية ، وحكمت عليه بالاعدام - ، ولكن حكمها لم ينفذ بسبب تدخل البلاط الملكي واحدى الدوقات التي قيل أن (غويا) جعل منها نموذجا للوحته هذه] .



عودة الجندي - جيورجوني

تخاطفت لوحة (فينوس الراقدة) العديد من الايدي ، وكانت عرضة للتلف أو الضياع ابان الحرب العالمية الثانية ، الا أن الروس عثروا عليها ونقلوها الى (موسكو) ثم ما لبثوا أن أعادوها الى متحف (درسدن) وردوا الامانة الى أهلها ، وهي تعتبر اليوم الى جانب لوحتي (الفلاسفة الثلاث) و (العاصفة) من روائع فن (جيورجيوني) ففي هذه اللوحة يتمثل الجمال الخلاب ، والانوثة الطاغية ، الى جانب ما ترمز اليه من براءة وطهر وسط أجواء متناغمة .

قالوا في فن جورجوني

في عام ١٥٤٨ كتب المؤرخ الايطالي ٠ ب ٠ كاستيليوني يقول :

- [لقد بلغ كل من (ليوناردو) و (مانتينا) و (رفائيل) و(ميكلا نجلو) و(جيورجوني) ذروة الفن في عصرنا ، وكان لكل منهم أسلوبه المتميز عن الاخر، وكل اسلوب من أساليبهم لا يقل روعة عن الآخر] .

افضل من انجبتهم البندقية

وفي عام ١٥٦٨ كتب . ج . فارست ليفت يقول :

- [كان جيورجيوني يتبع أسلوب (دافنتشي)في مزج الالوان الزيتية ، وكان يحلو له تقليده في ظلاله وأضوائه ، وكان يروق له مجاراته في بعض تشكيلاته، مدفوعا بذوق رفيع وموهبة طبيعية ، وقد امتاز في حسن اختياره للمواضيع الجميلة البهيجة ، المختلفة الاشكال ، والاحجام ، والمعاني ، والصور .

لقد عرف (جيورجيوني) كيف يجعل الوجوه ناطقة معبرة ، كما أنه تمكن بعد عام (١٥٠٧) من أن يسبغ على تحفه الكثير من الرقة والشفافية ،والكثير من النقوش المدروسة دراسة علمية دقيقة .

كان أفضل من أنجبتهم (البندقية) من الفنانين].

شخوص لوحاته ... أحياء ؟

وفي عام ١٥٨٤ وصفه ٠ ر ٠ مورغيني بقوله :

- [ذاع صيت جيورجوني في البندقية في الوقت الذي كانت فيه فلورنسا تفاخر باعمال ليوناردو ،ذلك أن (جيورجيوني) الذي ولد في (كاستل فرنكو) من مقاطعة (ترفيز) استطاع ان يتفوق على اقرانه من الفنانين بما اضفى على شخوص لوحاته من حيوية، بحيث تشاهدهم كأنهم أحياء يرزقون]

لقد صور كل شيء ؟ !

وفي العام ذاته كتب المؤرخ (ج . ب . لومازو مشيدا بفن جيورجيوني فقال ما مؤداه :

[تمكن جيورجيوني من تصوير مايريد منأشياء تبعث السعادة والنشوة في النفس الانسانية ، ولقد صور كل شيء في الطبيعة من الثمار حتى الاسماك السابحة تحت المياه الرقراقة]

حققت نصرا خالدا .

وفي عام ١٦٦٠ راح (٠ م ٠ بوشيني) يناجي جيورجوني بقوله :

- [لقد جئت يا جيورجوني بالعجب العجاب ، فيما أبدعته من أعمال خالدة سيذكرها العالم والناس مادام هنالك أناس يقدرون الفن حق قدره ،وسوف يظل اسمك ساطعا أبد الدهر .

كان الفنانون قبلك ، كل الفنانين ، لايصنعون سوى التماثيل والصور الجامدة ، أما أنت فقدأبدعت وخلقت صورا حية وشخوصا ينطقون .

لقد جعلت الوانك الحياة تدب فيهم .

اني لا أنكر فضل (ليوناردو) عليك في هذاالمجال، ولكنك أنت الذي استطعت أن تحقق للفن البندقي نصرا خالداً] .

لقد انعكست نشوته في لوحاته

وفي عام ١٧٧١ كتب (٠ آ ٠ م ٠ زانيتي) يقول:

- [الكل يعرف أن (جيورجيو) أو(جيورجيوني) من كاستل فرنكو قد خرج بالفن من حدوده الضيقة المرسومة له في عصره ، فهو الذي أسبغ عليه فيالواقع سماته الحقيقية ، وذلك بأن اطلق موهبته علىسجيتها لقد خرج بالفن من الطريق المسدودة الى الافاق

الواسعة ، تمكن من الجمع بين الطاقة والخيال الجامح، والمعرفة الثابتة ، ومن هذا المنطلق تفتقت عبقريته عن وهج الحياة ، ودفق الطبيعة ، متجاوزاً بذلك الحكمة السابقة التي كان يتمسك بها من سبقه من أهل الفن البارزين ، فأضفى على التشكيل السابق تلك السمة الحيوية ، وهو في أمس الحاجة اليها، انه هو الذي أعطى التلوين مذاقا حلوا مكنه من النجاح في تصوير الاجسام والاجساد بسلاسة وشفافية تامة ، انه هو الذي اعطى تلك الاشياء المرسومة جاذبية ، وصدقا وطوية جديدة، وقوة جديدة .

لقد أبدع (جيورجيوني) ما أبدع وهو في حالة من النشوة بالسعادة لاتوصف . وهكذا انعكست نشوته بالسعادة على لوحاته]

لم يكف عن ابتكار الجديد ؟

وفي عام (١٧٩٦) اشار المؤرخ الايطالي (٠ ل ٠ لانزري) الى أعمال (جيورجيوني) بقوله :

- [على الرغم من أن (جيورجوني) هو أحد تلاميذ (بلليني) الا انه تجاوز في أعماله الحدود الضيقة المرسومة ، وراح يبحث عن أجواء حرةأكثر انطلاقا وعفوية في نطاق الرسم المتقن ، حتى أننا نستطيع القول أن أحدا من قبل لم يسبقه ، فيما ابتدعه من لمسات حرة ، قوية معبرة على أوسع نطاق، سواء أكان ذلك تصوير الهيئات او الاشكال ، ولم يكف عن ابتكار الجديد ، وكل مايثير في النفس الحركة والسعادة مهما كان اختياره لانواع النماذج وأشكال المناظر .

كانت ريشته تمر على اللوحة مرورا طبيعيا بالغ الطلاوة ، الامر الذي اسبغ على مجمل أعماله وهجا والقا أكثر فأكثر ٠] ٠

كان صانع ثورة

وفي عام (١٨٤١) جاء في مقال للناقد الفني (آ. ف ريو) في مجلة (الفنون المسيحية) ما مؤداه :٠[مما لا شك فيه أن (جيورجيوني) كان فناناً عظيماً ، بل كان من أعاظم الفنانين الذين أنجبهم عصر النهضة ، فهو بحق صانع ثورة في مختلف مجالات الفن .

لقد تركت لنا ريشته التي تسيل قوة لوحات فريدة من نوعها] .

أبدع في رسم الريف

وفي عام ١٨٧١ كتب المؤرخان ٠ ج ٠ أ كراو و ج ٠ ب كافالسكاسل في سفرهما المعروف (تاريخ التصوير في شمالي ايطاليا) ما خلاصته :

[ان (جيورجيوني) الذي اقتفى أثر (بلليني) يعتبر من أفذاذ الفنانين المجددين في البندقية ، ولم يكن له مثيل في أواخر القرن الخامس عشر ، لا سيما في كل ما يختص بتصوير المناظر الريفية ، ولم يكن ثمة أحد ليستطيع منافسته في رسم المشاهد المحيطة بها في ملاحتها وأناقتها وتهذيبها .



البندقي العجوز - جيورجوني

لقد أبدع (جيورجوني) في رسم الريف الجميل ، فبدل تلك المنحدرات الوعرة ، والمرتفعات ذات الدوامات التي نشاهدها عند (تيسيانو) نجد عنده بدل الصخور الكلسية والمرتفعات (الدولومية) البارزة بقممها من الأفق البعيد ، أشجار الدردار والسرو والتوت والصفاف ، والأجمات الخضر ، والكروم الجذابة المتموجة .

كل ذلك يدلك على تنوع في الفن وتجديد لا حدود له ولا مثيل] .

تطابق بين الشكل والمادة .

وفي عام ١٨٧٧ كتب المستر [و ٠ (باتير باتر) حول مدرسة (جيورجيوني) يقول :

يعتبر (جيورجيوني) مبتكر « النوعية » في التصوير ، أي أن لوحاته يمكن فهمها وتقبلها من النظرة الأولى ، فلا هي صادرة عن روح نقية ورعة ، ولا هي ذات طابع تدريسي ، ولا هي رمزية تاريخية ، انها مستمدة من جذور الحياة التي يحياها الانسان .

انك لتشعر أنها تتحدث اليك وتسليك ، ولكنها في جميع الاحوال تنم عن ذوق رفيع ، ومثالية نموذجية وتناغم حلو يردد صدى حياة جديدة .

لقد صدر لنا باسلوب مرموق هذه العلاقة بين جميع الفنون وبين النغم الذي أحاول أن أجد له تفسيراً ولعل خير تفسير لذلك التطابق التام بين المادة والشكل]

روح شاعرية ؟

وفي عام ١٨٨٠ جاء في كتاب (اعلام الفن الايطالي) للمؤرخ الألماني (لاموليف) ما مؤداه :

[ان (جيورجوني) لم يبذل قصارى جهده في مجال الفن ، الا في الأعوام الستة الأخيرة من حياته القصيرة، اي بين (١٥٠٤) و (١٥١١) على وجه التقريب ، فما تبقى لدينا من تحفه الفنية يدلك على روح شاعرية تشع بنور خلاب جداً ، ويدلك على ما كان يتمتع به هذا الفنان من مزاج فني مرن واضح ، يعبر تعبيرا صادقا عن تذوق جمالي لا يغرب عن خاطرك متى تفهمته .

ولم يسبق لأي فنان آخر أن أثار في مخيلتنا ، وبعث في نفوسنا ، مثل ذلك الشعور بالرقة ، والاستحسان لأساليبه السهلة الممتنعة قبل أن نعي جيداً ما تعني تلك الأشكال التي طلع بها علينا]

اروع وأجمل ما في عصر النهضة

وفي عام ١٨٩٤ ورد في كتاب (اعلام الفن البندقي) في عصر النهضة لمؤلفه (ب. برنسون) ما يلي :

[عاش (جيورجيوني) حياة قصيرة ، ولم يخلف لنا سوى القليل من التحف التي نجت من الدمار ، ولكن هذه التحف المتبقية كافية لتعطينا صورة حية

تفصيل من لوحة العودة - جيورجوني



لمرحلة مشرقة من عصر النهضة تشع بجمال الروابط الانسانية .

ان (جيورجيوني) استطاع أن يعكس لنا أروع وأجمل برهة من عصر النهضة]

يبدو لي كأسطورة

[وفي عام ١٨٩٨ قال شاعر ايطاليا الكبير (ج . دانيتزيو)في جيورجيوني :

[ارى جيورجيوني يسيطر على أرجاء عجيبة في عالم الفن من غير أن أشعر بوجوده كانسان زائل .

اني أبحث عنه في خضم الأسرار الملتهبة وهي تكتنفه من كل جانب .

انه يبدو لي كأسطورة أكثر منه كانسان .

لا مثيل لقدر شاعر على هذه الا رض مثل قدره لم يكتب اسمه في كتاب .

ولم تعرف لأعماله هوية ثابتة ، ومع ذلك فان الفن البندقي يشع بالهامه]

حقق ثورة واقعية ؟

وفي عام ١٩١٣ كتب . ل . (فانتوري) حول جيورجيوني (والجيورجيونية) يقول : :

[في الوقت الذي قام فيه توازن تام بين الايمان والمشاهدة الطبيعية ، وفي الوقت الذي تميز فيه المثل الديني الأعلى بمثل هذا التعبير ، تمكن (جيورجيوني) من تحقيق ثورة واقعية، وذلك بأن وسع رقعة المشاهدة بالتوجه نحو الطبيعية بكل ما أوتي من حب وتعلق بالحياة .

لقد تمكن من بلوغ مستوى عال من التعبير الواقعي ، عجز عن بلوغه أشد الناس ملاحظة ، وأدقهم مشاهدة ، ذلك أنه ينظر الى الأشياء من عل ، ومن عل كان يسكب ما يجيش في نفسه من نزعات وأهواء ، ومن عل استطاع أن يبلغ أوسع الآفاق] .

[انه لم يهبط من عل ليتخبط في الواقعية ، حتى انه لم يكن في يوم من الأيام أسيراً لخياله ، بل أن روحه كانت تتأرجح على الدوام بين الحاجة الى السمو بالطبيعة الى مستواه ، وبين الانصهار فيها] .

شاعرية الطبيعة وجمال التصوير ؟

وفي عام ١٩٣٠ قال الناقد (هوتريك) في مقاله حول مشكلة (جيورجيوني) :

[نستطيع اليوم ان نستدل من أعمال (جيورجيوني) على انه كان رجلا تقنياً متعمقاً في فنه أكثر من رساما عاديا معرضا للخطأ .

من الواضح أن ثمة عاملين رئيسيين على ما يبدو جعلا منه فناناً مبدعاً مجدداً ، ألا وهما أهتمامه بمناظر الريف ورسمه العاري ، أو كلاهما معاً .

ولعل من اجمل المناظر الريفية التي قدمها الينا



عبادة الفقراء – جيورجوني

تلك الرؤية الجديدة لاسوار حصن (كاستل فرنكو) في لوحاته الشهيرة (العاصفة) . تلك الأسوار المصفرة تحت برق العاصفة .

ان لوحة (العاصفة) تشهد على أن (جيورجيوني) قد جمع ما بين شاعرية الطبيعة وجمال التصوير] .

مهد للتصوير الحديث ؟

وفي عام ١٩٤١ كتب الناقد الفني (ج – فيكو) مقالا حول فن (جيورجيوني) جاء فيه :

[ان فن جيورجيوني هو ربيع الفن البندقي ، انه انه ربيع الفن العالمي .

انه يمتيز بالمهارة الفائقة في مزج الألوان ورسم الظلال ، كما يتميز في الوقت نفسه بوسائل التعبير

لقد جمع ما بين الأرض والسماء بعد أن تجاوز تعاليم المدرسة البيللينية ، وزاد من حدة اسلوب (انطونيللو) استاذه المفضل ، وتمكن من بعث الحياة في تصوير الهيئات وخلفياتها ، وجعل القاعدة الأرضية تعج بأجواء خفية ، أي انه جعل من الأرضية عنصراً اساسياً من عناصر اللوحة ، وعنصراً آخر من الدراما الفنية ، موازيا للعناصر الاخرى في التشكيل ، وبذلك يكون قد مهد السبيل أمام أسس التصوير الحديث ، تلك المقدمات الجريئة التي تعتبر أساس تعبيرنا وأس أحاسيسنا) .

اتحاد الانسان بالطبيعة

وفي عام ١٩٤٢ قال الناقد . (آ . موراست) :

[مهما كان موضوع هذه اللوحة ، ويعني بها العاصفة ، فانه يلهمنا باتحاد الانسان بالطبيعة ، باندماجه في وحدة يذوب فيها معها ، وهذا هو المفهوم الطبيعي الذي يعتبر أساس الفن المعاصر .

ان ايحاء هذه التحف بمثل هذه القوة ، يدخل في حدود المطلق ويبعث النشوة في النفس ، ويجعلنا نشتم منه أريج الأفكار البكر ، تلك الأفكار التي تتفجر من وجدان الشعراء والفنانين .

وفي الواقع ان لوحة (العاصفة) تعتبر بحق عملاً فريداً من نوعه بالنسبة للرسام الذي عرف جيدا كيف يعبر عن ذاته ازاء الطبيعة ، وذلك ليس بسبب شخوصها الخارقة للعادة ، او بسبب ما يحيط بها من أسرار دفينة وحسب ، بل كذلك الاسلوب المنطلق من الحركة ، الملتحم بالمخيلة المبدعة .

انها نغم متكامل ، بكل ما حوته من ألوان الأرض ، الحمراء ، والخضراء ، والزرقاء ، الناصعة ، انها زمردة ساطعة]

عالم الوجدان الانساني

وفي عام ١٩٥٥ كتب الناقد (ب . زامبتي) مقالا حول الفن في (البندقية) جاء فيه :

[هذا التوغل في عالم الطبيعة وفي عالم الوجدان الانساني بلا خوف ولا وجل .

هذا المنعطف الامثل نحو الرؤية الشاملة للكون بأسره .

هما السر في عظمة الفنان .

فهل كان (جيورجوني) فنانا عظيما على هذه الشاكلة مثل من عاصره من عظماء الفنانين ؟ نقول بلا تردد انه لكذلك وأكثر .

صحيح أن تحفه الباقية لدينا نادرة ، وصحيح أن بعضها مشكوك في أمره ، ولا يزال الجدل يدور حولها وسيظل يدور على الدوام ، ولكن شيئا واحداً لا يمكن نكرانه الا وهو أن (جيورجيوني) قد فتح باب التصوير على مصراعيه ، وهدانا الى سبيل الفن الحديث مرورا بتيسيانو رينوار] .

خاتمة

تلك هي بعض اقوال النقاد والمؤرخين والشعراء في أعمال جيورجوني على مر العصور ومما استلفت نظري فيها أن معظم هؤلاء قد مروا بلوحة (الفلاسفة الثلاث) مرور الكرام على الرغم من اشادة بعضهم بروعتها ودقتها وواقعيتها المشوبة بالرمزية الخفية ، واقتصروا فقط على الاشارة من بعيد الى (الفيلسوف العربي) الذي يتوسط العالم العجوز والآخر الشاب مع أن جيورجيوني حاول في لوحته هذه ان يبرز الدور الحضاري الذي لعبه العرب في بلوغ اوربا عصر النهضة بأجلى معانيه ، وان يرمز الى مكانة (العربي) اللائقة وفضله في نقل المعارف والفنون الى الغرب ، وهذه مأثرة منه تدل على عدم تعصبه القومي او الديني ، واقراره بالدور العربي في مجال الفكر الانساني وتطوره .

ان اكثر المؤرخين والنقاد والقائمين على وسائل الاعلام في الغرب يحاولون منذ قديم الزمن وحتى يومنا هذا طمس معالم كل ما هو حضاري عربي ، أو انهم يعمدون الى (التعتيم) جهدهم على الرسالة العربية العلمية ، يدفعهم الى ذلك التعصب الأعمى والحقد على الأمة العربية ، الا ما ندر من ذوي الضمائر الحية والفكر المتفتح على الحقائق مثل صاحبنا (جيورجيوني) هذا الطيب الذكر .

وجه فتاة شابة - جيورجوني



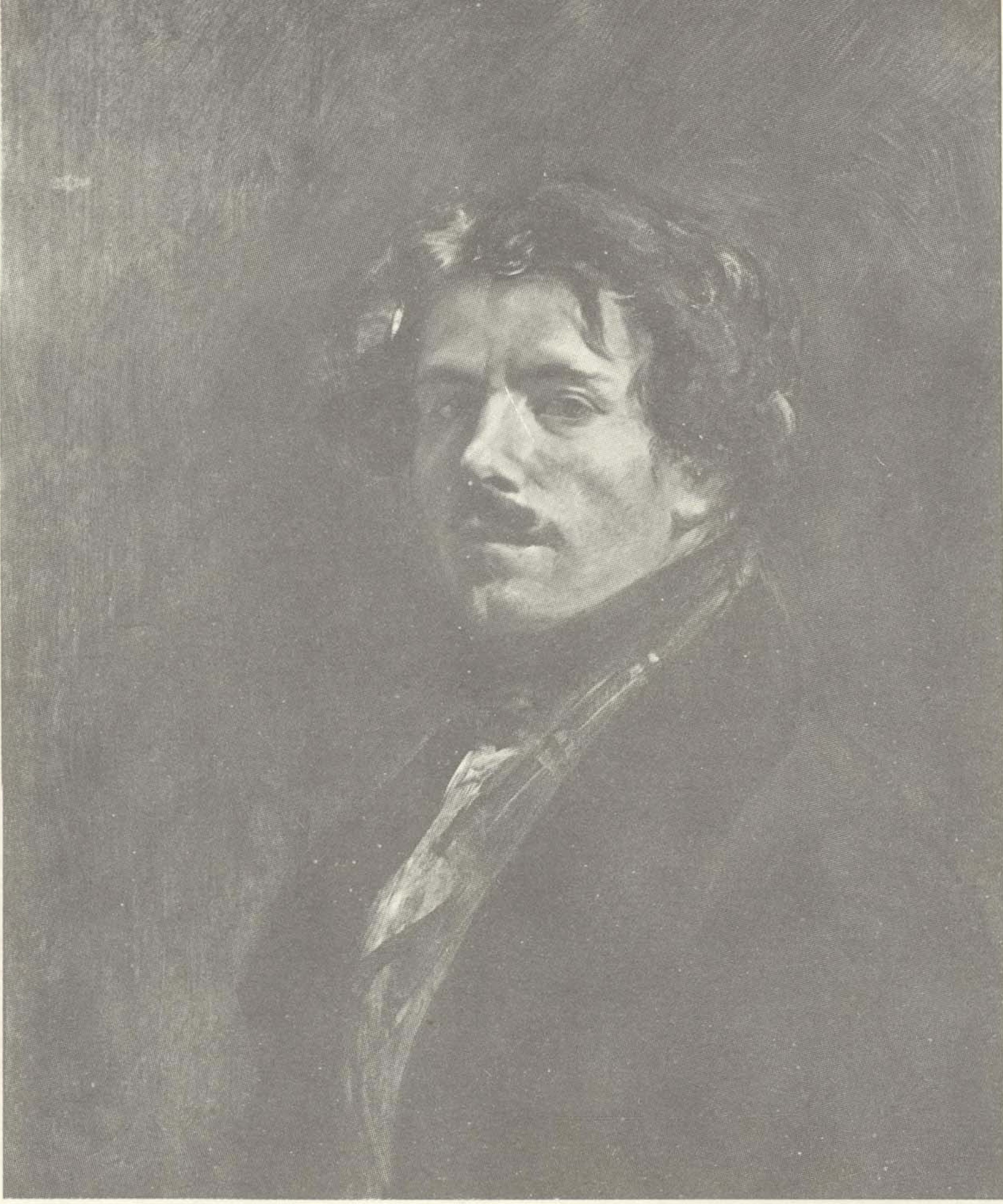
دولاكروا

إحدى اللوحات الجدارية
دولاكروا ...

بيير جورجيل
ترجمة: داوود درويش





لوحة دولاكروا الشخصية رسمها بنفسه

ان (دولاكروا) نموذج للعبقرية الناضجة ، حيث تنسجم لديه قوة الفريزة مع قوة الارادة ، والخبرة ، والثقافة ، اما ضميره النشيط للغاية والوعي والحر ، فهو يمثل كنز خياله كما يسيطر على مجرى حياته واعماله .

تنقل الينا شهادة معاصريه صورة الرجل الاجتماعي الكامل ، الذي يمثل المهزلة الاجتماعية بما يليق به من التغاضي ، وما تتطلب من اليقظة ، بعضهم تحدث عن (قناع) ، هذا يعني أننا نسى بانه في بيته ، بين ظهراني هذا المجتمع المتميز ، الذي يقاسمه فضائله كما يقاسمه تقاليده في نفس المناسبة ، لا أوهام لديه هذا ما نعرفه من يومياته ، الا أنه ليس لديه انقطاع ايضاً سوى ذلك الانقطاع الذي توفره له فترات طويلة من الانزواء .

ان في ذلك لفن حياة معقد ومعتدل معا ، الا انه أوفر اعتدالا مما يلزم بالنسبة للذين يفتشون عن القلق ، وما أكثرهم في هذا العصر .

هنالك اقتصاد فيه ليبرالية وفيه صرامه في انفاق المكتسب والجديد . لا شك في أن الصرامة قد تغلب يخص الذوق والشعور والسياسة : العاطفة والعقل ، الوقت والطاقة ، وهو يوازن بين ألمع والضد فيما فيه على الليبرالية ، فتفضي به الى شيء من الجفاف وتوحي له بحكم ضيقة ، هذه الأخلاق الباردة ، بحيث لا تشكل حكمة كاملة ، انما تحمل امارات النحول والمزاج السوداوي ، على اننا لن نبالغ في وصف ما تبرزه لنا افكار (ديلاكروا) من متشائم بل ومن رجعي فنحن لا نستطيع التمييز في ما هي حصة المفارقة في البعض من تصريحاته ، كمثل اطرائه المكرر لمسرح (فولتير) ، ذلك المسرح الذي كان (فكتور هوغو) يغتاظ من قدمه المثير ، وبعد ، فاذا كان محافظا ،فذلك ليس عن ضعف منه ، أو عن أنانية طبقية فحسب ، فهو يؤمن بفضائل النظام والاستقرار ، التي تضمن للفرد حرية نسبية ، كما تومن ثبات القيم التي جرى اختبارها على مدى الزمن ، كما هو يتقبل أيضاً



موت
كاتون
(د.ولاكروا)



جزء من لوحة مذبحة سيو (دولاكروا) .

الالتزامات الاجتماعية ، ليس دون مجاملة أحيانا : فلكم اخذ عليه علاقاته مع الشخصيات المتنفذة في الامبراطورية الثانية ، المهم لديه ، هو أن يحافظ ، بالاضافة الى التنظيمات الضرورية،على تراث الحضارة الغربية المهدد ، كما ان علاقاته بالتقاليد لا تحتوي على شيء من العقائدية ، فهو لا يخلطها مع تلك اللائحة من القواعد والنماذج التي كانت تفرضها العقيدة الكلاسيكية الوهمية ابان فترة شبابه ، والتي خلدها تعليم (أنغر) بتعصب . فبالنسبة لأنغر لا بد لكل تراث من أن يطرد سابقه فهو حين يعبد رافائيل لا بد من ان يمقت (روبنز) بينما يطرح (ديلاكروا) أسئلة على كل من (رافائيل) و (روبنز) كما أنه لا يتنازل حيال اي منها عن حقه في التدقيق والنقد ، اذ ليس هنالك شيء بالنسبة له ، مؤلف من الاهواء بينما هو يتذوق الحماسة التي تجمل ضحاياه هو يؤمن بالنواميس الابدية للطبيعة ويحتقر ادعاءات تجار التقدم ، الا أنه حساس حيال عظمة البطولة التي لا فائدة منها ، كما يتحرى عن أبنائها بنهم .

ان الذين عرفوا الرجل مباشرة ، أو عن طريق مذكراته ، قد أخذوا بالمفارقة بين نموذج التوازن هذا ، هذا التوافق المنسجم بين الرواقي والانفعالي ، وبين الخيال الذي ينير أعماله ، بين اعتدال هذا الذوق وعنف الاحلام التي غذت نصف قرن ، مسرحا غير منقطع الفظاظة ، لقد كان لدى (أوجين ديلاكروا) الكثير من الوحشي ، يقول (بودلير) حيث أننا لن نخطىء الظن في المحتوى البدائي لمواضيعه وحتى عندما يستقيها من مطالعاته ، ويرفقها بجهاز كامل من المصادر الثقافية ، فانها لا تزال حاملة قبل كل شيء لقوى من اللاشعور ، وهي اذ لا تمتح مطلقاً من مخزون الاحلام الجميلة، التي أفرط (الرومانتيكيون) في استخدامها بعض الشيء ، الا أن التحليل النفسي سرعان ما يتعرف على نماذجه المثالية ، وسواء اكانت في الجانب الداخلي أو الخارجي من (أخلاقيتها) الظاهرة فهي تمجد غرائز الحرية والتملك والهدم .

وتفيض القوة ذاتها في المخططات الاجمالية المرسومة او المصورة بالألوان ، حتى عندما لا يوجد فيها شيء

أورفلين في المقبرة ... دولاكروا .



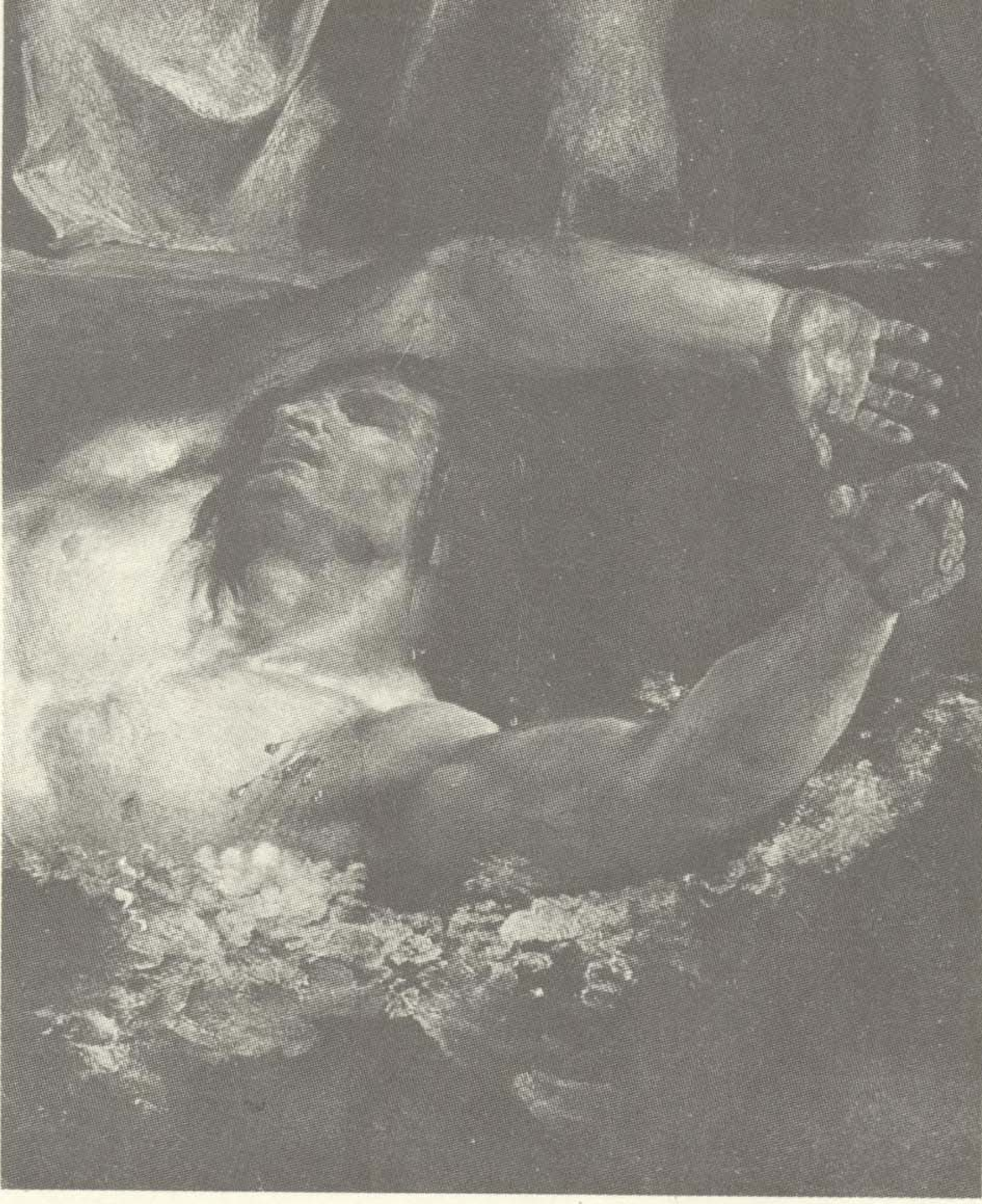
يخفف من حدة الفرح الناتج عن اللون والحركة ، ان مثل هذه الاشارات تخفي وراءها ارادة القوة كافية لان تذيب الشخص الذي تسكنه ، الا اذا عمد الى ابادتها ببعض الامانات التي تفوق طاقة البشر ، انه المطلق لدى الناسك او لدى المغامر الرومانسي ، أن (ديلاكروا) يرفض كليهما معا انه يقبل اندفاعات طبيعته ، وهو يسيطر عليها في آن معا ، وذلك في عمل دائم متواصل يلزم كيانه بكليته .

لقد كتب دولاكروا : (ان الجمال انما هو ثمرة الهام مثابر هو نفسه نتيجة تسلسل جهود عنيدة ، ان الانتباه لا يتوانى عن بذل الجهد بين المخططات الاجمالية المرسومة والمصورة بالألوان والتي تتلقى الالهام بسهولة خارقة ، وبين التصاوير الكاملة ذات النوايا والتأثيرات العميقة ، والصيغة المكتسبة يغذيها مران بدون انقطاع أنا أرى كل يوم انني لا افقه مهنتي وكان يقول لتيوفيل سليفستر ، [ان الصيغ التي تلقنها من التراث ، والتي يصر على اعادة تعلمها ، طوال حياته بمحاكاة اساتذته المفضلين ، وبحثه الذي لا يكل في امكانيات التصوير ، والالوان التكميلية المطبقة على رسم الظلال ، وتحديد الحجم عن طريق الفوارق اللونية ، والتكوين عن طريق الانسجام التلويني ..] انه قد جدد ، وأضاف بشكل حاسم الوسائل التقنية للتصوير ، الا أنه يدافع عن نفسه من تهمة البراعة كما من ابليس [يا لها من سهولة جهنمية سهولة الفرشاة هذه] وهو يطبق مهنته على علم جمال كلاسيكي بالتمام والكمال ، حيث انه عدو لشطحات اليد كما هو عدو لهذيان الفكر ، ولم يلاحظ انه وافق يوما على الافكار الراديكالية لبعض المثاليين الذين يحلمون بتصوير متحرر من مظاهر الحقيقة ، او أقله من المحاكاة ، او الخروج عن نطاق الالتزامات المادية

ان اكتشافاته الاكثر شخصية ، حتى تلك التي تأثرت بالشعراء ، تبتعد عن التعسف والغرابة كما تفرض على الشكل وضوحا في القراءة ، ليس ثمة شيء من (غويا) ولا من (تورنر) ، ولا حتى تكلف (جيروديه) الهاذي، أما زخارفه الجدارية، فهي ترفض التشبه المصطنع بالقديم لدى (ما قبل ـ الرافائيلية) بل وهي تتخلى عن السديمية التجريدية في الجداريات وتبقى ملحمته الكبرى ، مكتبة (قصر البوربون) بعيدة عن المثال الملحمي للرومانتيكية ، التي ألهمت المجازفة (والمجهضة) للامارتين وهوغو وشينافار ، هؤلاء الحالمين العنيدين ، كانون يرمون ملاحمهم فوق هندسة معمارية مستحيلة من التصوير والشعر ، فكانوا يتحدثون عن مساحات لا محدودة ، وعن دوائر وحلزونيات .

إن (ديلاكروا) يؤلف تاريخا خاصا به للعبقرية الانسانية ، وذلك وفق تنظيم واضح ، ودقيق التحديد ، يستفيد من البرنامج الهندسي الذي يفرضه البناء ، وليس تيه التاريخ ، بل مجموعة من القصص التاريخية النموذجية ، مجموعة وفق سلاسل متوازية، وموطرة ضمن تأليفين طباقيين يختصران تناقض المبادىء الاساسية ، وهذا التأليف يصور مسبقا تأليف (الملاحم الصغيرة) لاسطورة العصور ، التي بتسميتها تتعارض مع الملحمة الكبرى المثالية ، ولكن (فكتور هوغو) قبل أن يبلغ اليها كان عليه ان يتفانى في ملاحقة أوهامه ، بينما كان الفكر النقدي والحس السليم لدى (ديلاكروا) يسيران به توا نحو صيغة محددة وقابلة للتحقيق ، ذلك أن حكمة الرسام والانسان معا تقتضي منه أن يحد نفسه ضمن الممكن، وأن يتقبل ما يجب تقبله من الانتظام والاعراف الاجتماعية ، ومن التسوية ، أحيانا ، لكي يتمكن من تحقيق عمله ويجعله مقبولا ، وبعد أن يكون قد خطط تلك الحدود ، فلا بد ان يستثمر فيها الهامه وجهده معا بحيث لا يبقى الرسم ممارسة بسيطة للمهنة ، ولا مراس عبقري مغامر ، بل النشاط الكلي لمجمل ملكاته .

إن الانفعال الداخلي يمنح اعماله ، بعد أن يهدئها ، سعتها وسيطرتها ، بينما يصل بروائعها الى درجة الكمال ، ومنه أيضا كما نعرف تستقي الموضوعات شدتها ، ولكن بطريقة بعيدة لا تسمح له بالقاء نفسه



تفصيل من لوحة دانتي وفرجيل ـ دولاكروا



تركي جالس يدخن - دولاكروا

فيها كلية ، الامر الذي لا ينجم عن الغرابة أو البعد التاريخي بحيث لا ينسى المشاهد لحظة أنه أمام نتاج خيالي ، إلا فيما ندر من دراسات على الطبيعة . ليس ثمة التباس طبيعوي إنه حقا لعالم الفن بافخاخه وأبهته ، فالفعل يتخذ مواضيعه من الأدب ، وتآليفه عن المسرح ، وهو يجند الذاكرة الثقافية عن طريق شبكة متراصةمن التلميحات والاستشهادات، ويساهم اللون بقوة في هذا الشعور بالغرابة ، ومنذ (بودلير) حاول الشعراء أن يحددوا سحره ، انه يوقظ من حول الصور هالة من الاحلام والانقباض والاضطراب. وكثيرا ما يتسلسل تناقض فيما بين ايماءاتالاشخاص يحملهم على العمل الممثل ، وبين نظراتهم المشدوهة ، الحائرة والمضنكة ، التي تبعدهم عنه .

يتحدث (جان كاسو) عن هؤلاء الممثلين - الشهود كمثل تلك العجوز في مذبحة (شيو) ، و (سر دانابال) ، و (دانته) ، و (دون جوان) ، حيث تنقل الينا نظراتهم (حزنها المروض) ، الا أن هذا التخيل المحتدم يتمادى في تأمله العميق لدرجة انه يولد فينا الشك ، انه لمن خصائص ضمير ناضج أن يستطيع الاصغاء الى أصوات مخيلته ، وأن يرتوي بما تقصه عليه ، ولكن دون أن يتخلى عن الرجوع الى الواقع الذي لا مناص منه ، لكم من الفنانين غيره في أوروبا قد غرقوا في أحلامهم ، ان الشعور أو العواطف الصافية لا مكان لها في سجل (دولا كروا) ، وهي تظهر معظم الاحيان ممتزجة ، فهي أقرب ما تكون الى الحمى منها الى الحماس ، والى الاضطراب منها



مستوفوليس كما تخيله دولاكروا

الى الهوس ، حتى التنفيذ يبدو فيه عموما شيء من التردد والتضايق وكأنه أثر من الشك الواضح ، ولعل التحليل النفسي يكشف هنا (دولا كروا) بأفضل مما يمكن ، وذلك عندما يفسر ذلك الانضغاط الذي يذهب الى أبعد من قاعدة اختيرت بحرية بل يمارس (كبته) حتى على اللوحة المرسومة إن (دولا كروا) هو مصور الاستحواذ المنيع ، والانبهار المستشف والمرفوض معا ، وهو يضطلع واعيا بعجزه ، إلا أن كل حكمته لا تبلغ حد التجرد ، انما هي تفضي الى هوة من الحزن والحنين الى الماضي ، وهو في هذا العوز وهذا الحرمان الناتج عن كبح توق شديد أو غير مرتو ، انما يجد طريقة الصحيحة .ماذا يفيدنا اذا نحن قارناه برسامي الامتلاء ، أمثال (أنغر) و (كوربيه) ؟ لا بد لنا أخيرا أن نعود الى تحليل (بودلير) ـ [هذا الشيء الخفي الذي لا أعرفه والذي فسره (دولا كروا) أفضل من غيره ، من أجل مجد عصرنا ، انما هو غير المرئي ، وغير الملموس ، انه الحلم ، انها الاعصاب ، انها النفس ، هذا الثراء الشعري الذي لا يوصف ، المليء وقارا وكمالا ، والذي يحتوي بشيء من الغموض، على فلسفة للوضع الانساني ، انما يضفي على كل صورة من صوره بعدا بطوليا ، ولو اعترض ذلك ، صدفة ، بعض الدقة التي تمت الى النادرة ، أو بعض التصنع الذي من شأنه أن يفسدها ،] .

أن التفسيرات التي تهمل في أعمال (دولا كروا) تلك الشاعرية الخاصة به ، لصالح مظاهر أخرى تؤول الى حذف أهم ما تحتويه ، لقد سأل كل من (رينوار) و (سيزان) بل وقلدا تفننه في التلوين ، والجميع متفقون على أن يروا فيه طليعة للانطباعيين ، ومع ذلك اين نجد في (الانطباعية) تلك الانسانية الحزينة ، التي هي من خصوصيات (دولا كروا) ؟



فارس يحارب في قوله ـ دولاكروا

ولقد انتسبت اليه معظم الحركات الفنية الحديثة ، ولكن قابل الكثير من الاهمالات والتحفظات ، فالعقلانيون مع (سينياك) ، لا يكترثون الا لفنه البارع في التركيب والبحث ، بينما اهتم (الفنيون) باندفاع مخططاته ، بينما تخفى شاعريته عن معظم رسامي النفس واللا وعي ، حتى ان (التجريديين) كادوا أن يجهلوها .

ان (فانتان) و (بوفيه) و (ريدون) قد لمحوا منها بعض الشيء ، الا أن ردة فعل (فريدينان خنوبف) حيال لوحة : [نساء من الجزائر] كانت معبرة :

ـ [إن اللون جميل ، ولكن لا شيء غير ذلك ، وهذا لا يكفي ، اذ لا بد لي من حركة ، من موضوع يثيرنا] وبالموجز ، انه ايحاء أوفر وزنا وأقرب الى الحرف ، وكأنه مستقل عن التصوير .

لقد كانت رؤية (فوتريبه) أصح فيما بعد ، عندما امتنع عن التمييز بين الاعماق والشكل ، لكي يصل الى رفض (ديلا كروا) دفعة واحدة : [أنا لا أحب مطلقاً أن يكون في التصوير موضوع ، اذ أن كل شيء يمكن أن يقال بلا شيء ، أو ما يقرب من اللا شيء ، وهذا هو السبب الذي يجعلني أكره ديلا كروا] .

ولعل معاصرينا ، كتب (فوسيللون) إبان المعرض الكبير في اللوفر ، عام ١٩٣٠ ، لم تعد لديهم الروح اللازمة لكي يفهموا ويحبوا هذا الكون المتسامي ، حيث يستنشق الابطال والالهة أثيرا قد يكون محرقا بالنسبة لنا ، حيث نرى البشر الخالدين لدانته وشكسبير وغوته ، يجتازون خلفية كلها ظلال ولهب ، وهم يحملون في أعماقهم هموما أوسع مما تتحمله قلوبنا ،



تفصيل من نساء جزائريات - دولاكروا

ومنذ ذلك الحين ، لقد احتفل بالذكريات المئوية بكل ما يقتضيه ذلك من ابهة ، ولكن بدون أن تخلف أي اكتراث تاريخي في الاحساس العام ، فلقد اوضحت بعض المظاهر الهامشية من آثاره ، كالرسم والمخططات المصورة ، والمناظر الطبيعية الصافية ، والطباعة على الحجر ، وبعض التصاوير من فترة الشباب ، إلا انه اجمالا ، وبالرغم من جهود بعض المخلصين ، فقد استمر الابتعاد عن الاساسي ، إن ثمة حجاب ما يفصلنا عنه ، صحيح أن لا أحد يغمضه حقه جديا في هذا المجد ، الا أننا ، وكأننا امام سوء تفاهم .

مقطفات من مذكرات ديلاكروا

٨ تشرين الاول ١٨٢٢

- [عندما ارسم لوحة جميلة ، فانا لا اكتب فكرة ، هذا ما يقولونه ، يا لهم من سذج ، انهم يحرمون التصوير من كافة مميزاته ، فالكاتب يكاد يقول كل شيء بغية أن يفهم اما التصوير فهو يشيد جسرا خفيا بين نفوس الأشخاص ونفوس المشاهد ، صحيح أنه يشاهد صورا من الطبيعة الخارجية ، الا انه يفكر في داخله بذلك الفكر الحقيقي الذي يشترك فيه كل البشر ، الذي يمنحه البعض جسما ، وهم يسجلونه ، الا انهم في نفس الوقت يزورون جوهره المنطلق ، ولذا فان العقول الفظة تتأثر بالكتاب أكثر منها بالموسيقيين ، او بالرسامين ، إن فن الرسام كلما كان ماديا كان أقرب الى قلب الانسان ، حيث أنه سواء كان في بيته أو في الطبيعة الخارجية ، فان الانسان

تركي .. جالس - دولاكروا





وجه البارون أوكس ـ دولاكروا

يحفظ في قلبه حصة لما هو نهائي ، كما يحفظ حصة للا نهائي ، أعني أن النفس تهتم بما يهزها من الداخل من خلال الاشياء التي لا تمس إلا الحواس] .

١٦ ايار ١٨٢٣

ـ [أن تتعود التنظيم في أفكارك هو بالنسبة لك الطريق الوحيد الى السعادة ، ولكي تبلغها فلا بد من تحقيق النظام في سائر ما تبقى ، حتى في الامور التافهة] .

ـ [لكم أشعر بضعفي وسرعة عطبي ، ولكم أنا معرض للمفاجأة من كل صوب ، وأنا أقف ازاء الذين لا يتكلمون جزافا ، والذين تجد لديهم التصميم متأهبا لتأييد القول بالعمل ، ولكن هل يوجد أمثال هؤلاء ؟ أو لم يعتبرني البعض في الكثير من الاحيان رجلا حازما ؟ أن القناع هو كل شيء ، لا بد من الاقرار بانني أخشاهم ، ولكن هل هنالك أمر أشد عارا من الخوف ؟ ان الرجل الاشد حزما بطبيعته يصبح جبانا عندما تكون أفكاره مترددة ، ولا تتأتى رباطة الجأش الا اذا لم يدخل عنصر المفاجأة في نفس قد سبقت ورأت كل شيء ، أنا اعلم أن مثل هذا العزم لشيء عظيم ، الا أننا كلما عدنا أكثر الى مثل هذا الموقف ، تكون قد قطعنا بذلك شوطا بعيدا من الطريق] .

٣٠ كانون الاول ١٨٢٣

ـ [منذ بضعة أيام ذهبت مساء الى (جيريكو) ، يا لها من سهرة تعيسة ، انه ينازع ، لقد بات هزاله فظيعا ، وقد اصبح فخذاه بثخانة كتفيه ، أما رأسه فهو رأس عجوز مدنف ، ورغم انني أدعو له بالحياة بكل اخلاص ، فانه لم يعد لي أمل ، يا للتغير الفظيع .

أذكر أنني عدت اليه وكلي حماسة لرسومه : ولا سيما دراسته (لرأس بواريدي) يا لها من ذكرى ، يا لها من دراسات رائعة ، يا للعزم ، يا للتفوق ، انه أشبه بشاخصة ، ولكن أن يموت الانسان بالقرب من كل هذا من كل ما حققه ابان حميا الشباب وعنفوانه ، وهو الان لا يستطيع أن يستدير فوق سريره قيد أنملة دون مساعدة الغير] .

٢٥ كانون الثاني ١٨٢٤

ـ [اذ كنت عائدا برفقة (ادوار) راودتني



إمرأة عارية - دولاكروا

طوال النهار ، ذلك أن الذين لديهم أفكارا يولدونها لدى الغير ، سوى ان ذاكرتي التي باتت تغيب يوما تلو يوم ، حتى انني لم أعد أسيطر على شيء ، لا من الماضي الذي نسيته ، وبالكاد عن الحاضر، حيث أنا لا ازال منهمكا في عمل شيء ما ، لدرجة بت فيها أخشى أن أنسى ، ما كان ينبغي علي فعله . ولا حتى عن المستقبل ، طالما لست متأكدا بعد من أنني لم أسبق الى استعمال وقتي قبل اوانه ، إني اود أن اعقد العزيمة أن استظهر الكثير غيبا بغية الاستفادة بجزء من ذاكرتي ، ذلك لان رجلا بدون ذاكرة لا يعرف الى ماذا يستند ، حيث أن كل شيء يخونه ، ولقد غاب عني الكثير مما كنت اود تذكره من محادثتنا وأنا عائد ، كنت أقول لنفسي انه لامر محزن في وضعنا التعس ، أن نضطر الى الوقوف أمام أنفسنا ، الامر الذي يجعلنا نرتاح الى معاشرة الناس الطيبين ، حيث انهم يجعلونك تعتقد ، ولو للحظة ، أنهم شبه ذاتك نوعا ما ، الا انك لا تعتم أن تقع بسرعة في عزلتك التعيسة ، ماذا ؟ أليس على الصديق الاقرب مودة ، والزوجة المحبوبة ، والفاضل ، أن يأخذوا على عاتقهم ، ولو جزءا من حملنا ؟ نعم ولكن للحظات فقط، ذلك أن لديهم معطف من الرصاص عليهم أن يجرونه].

٣١ آذار ١٨٢٤

- [ينبغي علي أن آكل قليلا وأن أعمل لوحدي في المساء ، انني أعتقد أن طبقة الاغنياء التي لا بد من رؤيتها من وقت لاخر ، أو العالم بكل بساطة ، ليست مخيفة بالنسبة للتقدم ، والعمل الفكري ، مهما قال بعض مدعي الفن ، إن الابتذال يولد في كل لحظة من احاديثهم ، لهذا . لا بد لي من العودة الى العزلة ،



عدالة طروادة - دولاكروا

لكن علي ان اعيش باعتدال مثل (أفلاطون) ، لكن ما هي الوسيلة لكي نحافظ على حماستنا حيال أمر ما ، ونحن في كل لحظة قريبون من البعض بينما نحن دوما بحاجة الى مخالطة الاخرين ؟ لقد كان (دوفرين) على حق ، إن الاشياء التي نشعر بها لوحدنا لهي الاقوى والاطهر ، ومهما تكن من متعة في اشراك صديق لنا في عواطفنا ، فانه ثمة الكثير من الملابسات التي تتطلب الايضاح ، وبالرغم من أن كلا منا يحس بها ، ولو على طريقته ، الامر الذي يضعف تأثير كل منا بها ، وبما أنه ينصحني بأن أذهب الى (ايطاليا) وبما انني أشعر بضرورة رؤيتها لوحدي وأن أعيش وحيدا ، عندما أكون هناك ، فلا بد لي من التعود على ذلك منذ الان ، ولسوف ينجم عن ذلك كافة الاصلاحات الموفقة ، كما سوف تعود الي الذاكرة أيضا ، وكذلك حضور البديهة ، والفكر المنظم] .

٢٦ نيسان ١٨٢٤

- [ان نتيجة ايامي هي هي ذاتها دوما ، توق أبدي نحو ما لا أستطيع الحصول عليه مطلقا ، وفراغ لا يمكن ملؤه ، ولهفة ملحة الى الانتاج بكافة الوسائل ، والى أن اناضل بأشد ما استطيع ضد الزمن ، الذي يجرفنا ، وضد الملهيات التي تلقي ظلالها على انفسنا ، وفي معظم الاحيان أيضا ثمة نوع من الهدوء الفلسفي ، الذي يعدنا بألم لكي يرفعنا فوق التفاهات ، ولكن المخيلة هي التي تخدعنا هنا أيضا ، حيث اننا لاتفه الاحداث ، نودع الفلسفة في معظم الحالات ، لكم ارغب في مطابقة نفسي على نفس غيري] .

٧ ايار ١٨٢٤

- [لقد اكتسبت لوحتي انفتالا ، وحركة قوية لا بد لي من اتمامها ، لا بد أن أضع فيها هذا اللون الأسود الجيد ، بل هذه القذارة السعيدة ، ومن هذه الاعضاء التي أعرفها أنا ، والتي لا يرغب فيها الا القلة ، سوف يكون المولد في مكانه ، حيث ينبغي لي التعبئة ، وحتى اذا كان ذلك أبعد من الطبيعة ، فهو سوف يكون أخصب وأجمل ، ولا بد من أن يثبت كل هذا ، يا لبسمة مدنف ، نظرة من الامومة ، عناق اليأس ، انها مجال الرسم الثمين ، انها القوة الصامتة التي لا تتحدث قبل كل شيء الا للعيون ، والتي تغزو وتسبي كافة الملكات النفسية ، هذا هو الفكر ، هذا

ألـين - دولاكروا





رسم سريع يبرز الحركة - دولاكروا

هو الجمال الحقيقي ، الذي يلائمك ، أيها التصوير الجميل ، الذي طالما شتمت ، وطالما تجاهلوك ، وقد سلمت من ايدي الوحوش الذين يستغلونك .]

- [إلا أن ثمة قلوب سوف تحتضنك بخشوع ، انها من تلك النفوس التي لا ترضى بالعبارات ، كما لا ترضى بالاختراعات والافكار العبقرية ، وما عليك سوى أن تظهر بخشونتك الملئية رجولة والبسيطة معا ، ولسوف ترضى بمتعة نقية لا حدود لها ، اعترف بانني قد عملت فيها بعقلي، رغم انني لا أحب الرسم العقلاني، انا ارى أنه لا بد من ان يتحرك فكري المشاغب ، وأن يهدم وأن يعيد الكرة بمائة وسيلة ، قبل أن أصل الى الهدف الذي يؤرقني في كل شيء ، وهنالك خمير عتيق ، وخلفية سوداء لا بد لي من ارضائهما ، واذا لم أتلوَ كالحية في يد العرافة ، فأنا لا أزال باردا ، ولا بد من الاقرار بذلك والخضوع له ، وفي هذا الاقرار سعادة كبرى ، وكل عمل جيد حققته ، فقد حققته بهذه الطريقة .]

١٤ ايار ١٩٢٤

- [ان ما يعذب نفسي هو عزلتها ، وبقدر ما هي تنصب في الاصدقاء أو في العادات أو المتع اليومية ، فبقدر ذلك يبدو لي انها تبتعد عني وتنزوي في قلعتها ، إن الشاعر الذي يعيش عزلته ، وينتج بغزارة ، هو الذي يحظى بهذه الكنوز التي نحملها في أعماقنا ، بينما هي تهرب منا حينما نتعاطى مع الاخرين ، وحينما تنفتح بالكلية على نفسك فهي ايضا تنفتح عليك بالكلية ، وحينئذ فقط تتيح لك ، وهي المتقلبة ، أعظم المتع ، كتلك التي يتحدث عنها الاعلان ، تلك المتعة غير المنظورة ، لربما ، من قبل كل من (لورد بايرون) و (روسو) ، وذلك بان تبرزها تحت الف مظهر ، وأن تتقاسمها مع الغير ، وأن تدرس ذلك ، وان تصور ذاتك بدون انقطاع في أعمالك .

أنا لا أتحدث عن بعض الناس التافهين ، ولكن ما هو يا ترى سر هذا التكالب ، ليس فقط على التأليف، بل وعلى طباعة انتاجنا أيضا ، **ان هناك أمر آخر غير الارتياح للاطراء هو في أن نذهب الى كافة النفوس التي تفهم نفوسنا ، وقد يحدث أن كافة النفوس تجد ذاتها في لوحتك .**

وماذا يفيدنا حتى رضى الاصدقاء عنا ، فان يفهموك ذلك الامر بسيط ، ولكن ماذا يهمك ذلك ؟ ان ما يسكرنا هو اننا نحيا في فكر الاخرين ، ولكن اليس ذلك امر تعيس ، اقول في نفسي ؟

أنك تستطيع أن تضيف نفسا جديدة الى تلك التي رات الطبيعة بشكل خاص بها .

ان ما رسمته تلك النفوس بجملتها انما هو جديد



موت السردينيات - دولاكروا

بالنسبة لها ، ولسوف ترسمها أنت أيضا بشكل جديد انهم وهم يرسمون الأشياء قد رسموا ذواتهم ، وها هي نفسك تطلب منك دورها ، وهل تجد طلبها هذا أسخف من ميلك الى النوم الذي تطلبه منك اعضاؤك وهي متعبة وكل طبيعتي الجثمانية ؟ واذا كانوا لم يعملوا لك بما فيه الكفاية فهم لم يعملوا ايضاً بما فيه الكفاية للغير .
وهؤلاء الذين يظنون أن كل شيء قد قيل ، واكتشف، سوف يحيونك على اعتبارك جديداً ثم يغلقون الباب وراءك أيضاً ، ليقولوا أن كل شيء قد قيل ، وكما أن الانسان حينما يبلغ أرذل العمر يظن أن الطبيعة قد فسدت ، كذلك الناس ذوو التفكير السطحي ، الذين ليس لديهم بعد ما يقولونه حول ما سبق وقيل ، يفكرون بأن الطبيعة قد أتاحت للبعض ، وفي البدء فقط ، بأن يقولوا أشياء جديدة ومثيرة .

ان ما يمكن أن يقال في عصر هؤلاء المفكرين الخالدين، كان يثير انظار كافة معاصريهم أيضا ، ولكن ثمة عدد كبير ممن حاولوا التقاط ذلك الجديد ، وأن يسجل نفسه نفسه عاجلاً بغية أن يخطف من الخلف الفلة التي يمكن أن يجتنوها ، **فالحداثة انما هي في الفكر الخلاق وليس في الطبيعة المرسومة ، وان تواضع الكاتب يحول دوماً بينه وبين ان يضع ذاته في مصاف المفكرين الكبار الذين يتحدث عنهم ، انما هو يتجه ، كما يظن ، نحو احدى تلك الأنوار الطبيعة ...] ۰ ١٩ شباط ١٨٤٧**

[ان ت .. يقول لي بحق بأن الموديل يخفض من شان صاحبه ، وأن الاحمق يجعلك أحمق أيضاً كما ان صاحب الخيال ، وهو يعمل في سبيل أن يرفع نموذجه حتى المثال الأعلى الذي يتصوره ، يخطو هو الآخر خطوات نحو الابتذال الذي يلح عليه والذي يجده



الحرية تقود الشعب - دولاكروا

تحت انظاره] .

٢ آذار ١٨٤٧

[ان احدى أهم المزايا في الرسم التمهيدي أنه مؤثر ، دون الالتفات الى التفاصيل ، هو في اضطرارنا الا نرسم الا ما هو ضروري ، واذ قد باشرت هنا بالخلفيات ، فلقد رسمتها بأبسط ما يمكن ، لئلا تبدو متراكمة بازاء الكتل البسيطة التي تقدمها الوجوه أيضاً وبالمقابل ، فحينما أنهى الوجوه ، ستتيح لي بساطة الخلفيات بل وهي ستلجئني ألا أضع فيها الا ما يجب فقط ، وحين بلوغ الرسم الأولى هذا الحد سوف أتمكن من تحقيق كل قطعة حسب الامكان ، مع الامتناع عن التقدم نحو اللوحة بكاملها .

وأنا افترض دوماً بأن التأثير والاسلوب موجودان في كل مكان ، أنا اقول اذاً بأن الوجه الذي يمكننا أن نميل الى انجازه من بين سائر الرسومات التي تبقى في حالة كتل ، سوف يحتفظ حتماً ببساطة في التفاصيل لئلا تقع في تناقض صارخ مع جاراتها ، التي لن تبلغ بعد أكثر من حدود الرسم الاولى ، وواضح انه اذا ما بلغت اللوحة عن طريق الرسم الأولى حالة ترضي الفكر ، سواء من حيث الخطوط ، أو اللون أو التأثير فنحن بوسعنا ان نستمر في العمل حتى النهاية ، وفي نفس الاتجاه ، وأعني اننا اذا استمرينا في الرسم الأولي على طول الخط ، فنحن نفقد الجزء الأهم من ميزة تلك البساطة العظمى في التأثير ، التي وجدناها في البداية ، ذلك أن العين تتآلف مع التفاصيل ، التي تتغلغل تدريجيا في كافة الوجوه وفي جميعها معاً ، وبذلك لن تبدو اللوحة منجزة أبداً ، ان الضرر الأول هو خنق التفاصيل للكتل ، والثاني هو ان العمل يطول أكثر] .

١٩ ايلول ١٨٤٧ :

[انا ارى بين الرسامين ناثرين وشعراء ، فالقافية والعوائق والاوزان الضرورية للشعر والتي تمنحه تلك القوة ، انما تقابل التوازن الخفي والتردد المدرك والملهم معاً ، اللذين ينظمان اللقاءات او تباعد الخطوط، والبقع ، واستعادة اللون الخ ..

ان هذه الموضوعة سهلة التذكير ، الا اننا نحتاج الى اعضاء ، أنشط وحساسية أشد ، لكي نميز الخطأ وعدم الانسجام ، والعلاقات غير المتناغمة في بعض الخطوط والألوان ، من أن نلاحظ أن القافية غيرسليمة وان الشعر معلق تعليقاً سيئاً ، الا ان روعة الشعر ليست في الانضباط حيال قواعد يظهر عدم مطابقتها بشكل فاضح حتى للجهال ، بل هي تكمن في الف تناسق وتوافق خفي ، وهي التي تحقق الروعةالشعرية وتصل حتى المخيلة ، كما أن الاختيار المناسب للاشكال ولعلاقاتها ، يؤثر بكل تأكيد على المخيلة في فن التصوير.

ان (ترموبيل) دافيد لهي من النثر الشديد الرجولة انا اوافق على هذا ، بينما (بوسان) فهولا لا يثير اية فكرة اطلاقا على وجه التقريب ، بوسائل غير الايمائية في وجوهه ، فيأتي تعبيرها ضعيفا حينا وقويا حيناً آخر ، اما مناظره الطبيعية فان فيها شيء أوفر اتساقا ولكن في معظم الأحيان ، سواء كان لديه أو لدى أولئك الرسامين الذين دعوتهم الناثرين، يبدو أن الصدفة هي التي جمعت بين الفوارق اللونية ، ونسقت خطوط التأليف ، بحيث أن الفكرة الشعرية او التعبيرية لا تسترعي انتباهك من النظرة الأولى] .

الفارنتازيا - دولاكروا



٩ تشرين الاول ١٨٤٩ :

| اي قدر تعيس هو الذي لا يتيح للانسان ان يتمتع دفعة واحدة بكافة ملكاته الطبيعية ، وبكافة الكمالات التي لا نستطيع استخدامها الا في اعمار مختلفة هذه الأفكار المكتوبة هنا قد استلهمتها من فكرة (مونيسكيو) التي اكتشفتها هنا في الايام الماضية ، ومفادها أن الفكر الانساني ، لا يبلغ النضوج الا وقد وهن الجسم ، وكنت أفكر بهذا الخصوص بأن نوعاً من الانطباعات الحية التي تعود للحساسية الجثمانية ، وهي في تناقص مستمر كلما تقدمنا في العمر ، انني لم اشعر وأنا أعود الى هذا المكان الذي عشت فيه بضعة أيام ، بمشاعر الفرح أو الحزن ، التي كانت تملأ قلبي والتي كانت تحملني ذكراها ، ولسوف أغادر أيضاً دون ان أشعر بذلك الاسف الذي كنت أشعر به فيما مضى ، ذلك بينما تفكيري لا يزال يملك الثقة وقوة التنسيق ، والتعبير التي لم أكن أملكها سابقاً ، ان الذكاء قد تنامى الا أن نفسي قد فقدت مرونتها ، وقابليتها للثورة .

وبعد ، فلم لا يخضع الانسان أيضاً للقدر الذي يخضع له سائر الكائنات ، فنحن اذا ما هممنا في قطف الثمرة اليانعة ، هل نطمح أيضا الى استنشاق عبير الزهرة ؟ لقد كان من الضروري وجود مثل هذه الرقة اللطيفة في الحساسية أبان شبابنا ، حتى نبلغ هذه الثقة وهذا النضج الفكري ، ولقد يكون الرجال العظام على ما اعتقد ، هم الذين احتفظوا في العمر الذي يحتفظ فيه الذكاء بكل حدته ، بهذا الاندفاع في التأثر ، الذي هو طابع الشبان ، لقد قضيت صبيحة هذا اليوم في

الهجوم على القسطنطينية من قبل الصليبيين - دولاكروا





المستحمات ـ دولاكروا

مطالعة (مونتسكيو)] .

١٩ شباط ١٨٥٠ .

ان الجمال لا يوجد الا مرة واحدة وفي مرحلة معينة ، والويل للعباقرة اللذين يأتون بعد تلك الفترة ، وفي فترات الانحطاط ليس ثمة من حظ في العوم الا للعبقريات المستقلة استقلالا كاملا، اذ هم لا يستطيعون اعادة جمهورهم الى الذوق الرفيع السالف ، والذي لن يفهمه أحد ، الا أن لهم بريقاً يشير الى ما كان بوسعهم أن يكونوا عليه في زمن البساطة .

ان السطحية في هذه العصور الطويلة ، حيث الجمال منسي ، لهي أشد تفاهة ، منها في اللحظات التي يظن ان الجميع يمكنهم الاستفادة من هذا الذوق البسيط والحقيقي الموجود في الهواء ، حينئذ يعمد الفنانون السطحيون لتضخيم انحرافات الفنانين الاوفر موهبة ، وهذه هي التفاهة بعينها ، وعن طريق التضخيم المفرط ، أو انهم يقلدون تقليدا عفى عليه الزمن ، لجمالات العصر الذهبي ، الأمر الذي يصل بهم الى أحط مستوى من الفثاثة ، بل انهم يصلون الى أدنى

من ذلك أيضا ، حيث أنهم يظهرون ذواتهم سذج بازاء الفنانين الذين سبقوا العصور الذهبية ، وبذلك فهم يظهرون احتقارا لذلك الكمال الذي هو الهدف الطبيعي لكافة الفنون .

ان للفنون أزمان طفولة ورجولة وانحطاط ، وثمة عباقرة اشداء قد أتو قبل أوانهم ، كما ان منهم من جاء بعد فوات الأوان ، ونحن نجد لدى هؤلاء واولئك التماعات غريبة ، ولا تبلغ اللقاءات القديمة الكمال بأكثر مما تبلغه كفاءات عصور الانحطاط ، ففي عصر (موزارت) و (شيما روزا) يمكننا أن نحصي اربعين موسيقياً ، يبدو أنهم من اسرهم ، يمكننا اعتبار مؤلفاتهم تحتوي على درجات متفاوتة من الكمال ، واعتبارا من ذلك العصر ، لم تستطع عبقرية كل من (روسيني) و (بيتهوفن) ان تنقذهما من (التصنع) فقط ، ذلك أننا عن طريق التصنع فقط ، يمكننا أن نثير اعجاب جمهور قد فقد الحس الفني ، وهويتلهف اذاً على كل جديد ، وهو التصنع أيضا الذي يعمل على أن تشيخ بسرعة أعمال امثال هؤلاء الفنانين الموهوبين ، ولا سيما وقد خدعوا بتلك الحداثة الكاذبة التي ظنوا انهم أدخلوها على الفن ، وكثيرا ما يحدث أن الجمهور ينقلب على الروائع المنسية ، ويعود ليتذوق سحر الجمال الذي لا يفنى .

لا بد لي من تدوين ما افكر به حول الفن القوطي ، حينئذ سوف يأخذ ما قلته سابقاً مكانه الطبيعي]

٢٣ شباط ١٨٥٢ :

[ان الرسامين الذين لا يلونون انما هم مزخرفون لا رسامون ، ذلك ان التصوير الحقيقي ، الا اذا كنا نعمل في التدرجية ، يتضمن فكرة اللون كأساس لا بد منه كما يتضمن تدرج الضوء والتناسب والمنظور ، كما أن التناسب سينطبق على النحت مثلما ينطبق على الرسم ، اما المنظور فهو يحدد المحيط ، بينما يعطي تدرج النور البرونز ، بفضل تناسق الظلال والأضواء ، في علاقتها مع الخلفية ، واللون يبرز مظهر الحياة ، الخ

ان النحات لا يستهل عمله بمحيط ، انه يبني بمادته مظهرا للموضوع ، الذي وان بدا غير متقن ، ألا أنه يكتشف منذ بدايته ، عن الشرط الأساسي ، الذي هو البروز الفعلي والصلابة ، ان الملونين الذين يجمعون كافة أجزاء لوحتهم ، ينبغي أن يضعوا دفعة واحدة ، ومنذ البداية كل ما يخص فنهم من أمور اساسية ، وعليهم أن يكتلوا عن طريق اللون ، مثلما يفعل النحات عن طريق الغضار أو الرخام أو الحجر ، كما ان رسمهم الأولي للنحاتين ، ينبغي أن يعطي التناسب والمنظور والتأثير واللون .

كما أن المحيط هو قيمة مثالية واصطلاحية معا ، سواء في الرسم أو في النحت لا بد أن ينجم بشكل طبيعي عن التنسيق الجيد للأجزاء الرئيسية .

ان التوزيع المتوافق للتأثير المتضمن للمنظور واللون ، سوف يتقارب نوعاً ما من المظهر النهائي ، حسب درجة مهارة الفنان ، الا أنه وفق هذا المنطلق سوف ينشأ المبدأ الواضح لكل ما سوف يأتي بعد ذلك]

((ثروة ديلاكروا النقدية))

[القوة تقود الى الدراسة : هذا ما يشير اليه السيد ديلاكروا في لوحته (دانته وفيرجيل) على ان هذه لا يمكن اعتبارها لوحة ، بل قد تكون كما يقولون وفق التعبير الرسمي (خربشة) ، والوان مليئة بالعافية ، كما ان ثمة موهبة في رسم اجسام المدانين الذين يحاولون الوصول الى المركب الذي أبحر فيه الشاعران، انما لابد من أبدي ملاحظة لهذا الرسام، وهي لا مناص له من أن يحقق أثراً فنياً قيماً لأول مرة حيث انه لن يكون في مقدوره ان يمرر محاولتين من هذا النوع]

(ي . ج . دوليكوز ، المونيتور اونيفرسيل ، ١٨٢٢/٥/١٨)

أبولون يهزم الأفعى - دولاكروا





السلام - دولاكروا

اثار اهتمام الجمهور

[مهما أحاول ، فانا لا أستطيع الاعجاب بالسيد (ديلاكروا) ولا سيما بلوحته (مذبحة شيو) ذلك ان هذه اللوحة تبدو لي دوما وكأنها معدة لان تمثل طاعونا، بينما يخلق منها المؤلف حسب حديث الصحف ، (مذبحة شيو) ، فأنا لا أستطيع أن أرى في الجثة الضخمة المتحركة التي تحتل وسط التكوين ، سوى مريض تعيس بالطاعون ، يحاول ان يستأصل من جسمه الدمل الطاعوني ، وهذا مايشير اليه الدم الذي يبدو على الجهة اليسرى من هذه الصورة ، وهنالك مشهد لاينى الاطفال يضعونه في لوحاتهم عن الطاعون ، هو مشهد الطفل الذي يطلب حليبا من صدر امه الميتة ، وهو الى الزاوية اليمنى من لوحة السيد (ديلاكروا) .

ثم ان كل مذبحة تقتضي بالضرورة جلادا وضحية،

وكان لابد من ايجاد تركي متزمت وحسن المنظر كمثل اولئك الاتراك الذين يتخيلهم السيد (جيروديه) الذين يضحون بالنساء اليونانيات ذوات الجمال الملائكي، وهن يهددن والدهم الشيخ الذي يسقط بعدهن تحت ضرباته .

ان لدى السيد (ديلاكروا) كما لدى السيد (شنتيز) الاحساس باللون ، وهذا كثير في هذا العصر الرسام ، ويبدو لي أنني أجد فيه تلميذا (لتونتورتو) حيث أن في وجوهه حركة .

تزعم صحيفة (الديبا) للأمس الأول بأن (مذبحة شيو) هي من الشعر الشكسبيري ، فيما يبدو لي انها لوحة رديئة للاعقلانيتها بدلا من أن تكون لتفاهتها ، مثلها في ذلك ، مثل العدد من اللوحات الكلاسيكية التي بوسعي أن اشير اليها ، والتي لا يمكنني أن انسبها الى المدرسة الهوميرية ، ولو علمت روح (هوميروس) بما يقال أو يعمل باسمها لاضطربت ايما اضطراب . وان للسيد (ديلاكروا) ذلك التفوق الكبير على سائر رسامي اللوحات الكبيرة ، التي تزين الصالونات العظمى وهو أنه على الأقل أثار اهتمام الجمهور باعماله ، وهذا افضل من ان تمجده ثلاث أو أربع صحف رافعة راية الافكار القديمة ، وهي تحرف الأنباء ، حيث لا تستطيع ان تفندها] .

(ستاندال - الرومانتية في الفنون ، ١٨٢٤)

عاجز عن نقدها

ليس في مقدورنا ان نلوم السيد (ديلاكروا) على انه يفتقر الى اسلوب غير واضح ، كما لا يجوز لنا ، على ما ارتئي ، أن نفتش له عن أخطاء بلهجة صارمة واذا نحن اردنا ان نحكم عليه حكماً عادلاً ، فلا يجوز لنا ان نحكم حكماً مبرماً على هذه أو تلك من لوحاته ، ذلك اننا نجد لديه نفس الالهام في كافة أعماله ، كما نجده دوماً هو هو سواء أكان في نجاحاته الكبيرة او في اخطائه الكبيرة أيضا ، وأنا أقر بانني عندما ألاقي مثل هذه الهوية الثابتة ، أجد نفسي عاجزا عن نقدها ، فقد أكون صارماً بقدر ما يشاؤن لو وجدت نفسي أمام عمل يعرض علينا منعزلاً ، ولا يرتبط بشيء ، ولا ينجم عن شيء كما ولا يتبعه شيء الا أنني لا أستطيع الاحجام عن احترام هذه العلاقة السحرية ، وهذه القوة التي هي أقوى من الارادة ذاتها ، التي تجعل انساناً لا يرفع يده ، الا ويده تخونه ، بدون أن يشير اليه عمله بالذات .

أنا احكم كل عمل لفنان معين بدون تصنع ، وكانني احكم على أعمال رجل قد توفي ، فانا لا أرى فيه إلا ما تراه عيناي ، فاذا وجدت فيه عضلة منحرفة أو كتفا مكسورة ، فانا حينئذ لا اشفق عليه بل أصرخ أن هذا مقيت وغير محتمل ، أو أعمل افضل من ذلك ، امضي في طريقي لاشاهد أمرا آخر ، إلا انني اذا ما وجدت نفسي حيال موهبة متماثلة ، فاذا انا حكمت على الماضي يبدو انني احكم ايضا على المستقبل ، حيث أنني أشعر بانني على علاقة مع انسان حي ، فاذا شجبت ما اراه أخشى بأن اشجب أيضا ما لا اراه الان بعد ، أي ما هو في طريقه الي ، ولتعلم جيدا بأن السيد (ديلاكروا) الذي نحن الان بصدده ، انما يقلد أحيانا ، ولنذكر تلك اللوحة الكبيرة (لسارد انابال) حيث نجد بوضوح أن الرسام قد حاول التقرب من (روبنز) آه يا الهي ، ان الامر يخلو من كل فائدة ، ولذا فلقد خدعته النتيجة ، إلا أن ثمة نصر جميل في أن نخطىء دون ان ننال عقابنا ، وقد يعمد (ديلاكروا) غدا الى محاولة تقليد (ميكيل انجيلو) كما قلد (روبنز) وفي اليوم التالي سوف يقلد (رامبرانت) ، ويوم الاحد (كارافاجيو) الا أن كل شيء سوف ينتهي يوم الاثنين ، حيث انه سوف يسأم من هذا العمل الجاف ، وأن يصبح مغلوبا على أمره بفعل قوته ذاتها ، سوف يعود من نفسه الى ضريبة فرشاته الاولى) .

(أ . ده موسيه . صالون ١٨٣٦ في « مزيج من الادب والنقد » ١٨٨٠) .

هيليودورا والمصيد - دولاكروا



البربري اتيلا يقع على قدمه - دولاكروا

يعرف كيف يختار اللحظة

- [ان (أوجين ديلاكروا) يشعر بالاحرى بجمال التأثير ، ولما كان سوى نحات غريب الشكل ، حيث أن النحت يتطلب جمالا هادئا وثابتا ، الا أن جوهر الرسم هو في التقاط منظر متغير ولحظة غير محسوسة، ولذا فقد جاءت مخططاته الاجمالية في المألوف أجمل وأوفر حيوية من دراساته على الطبيعة ، أو حتى من اللوحات الكاملة وفق نموذج ، ان (ديلاكروا) انسان يعرف كيف يختار اللحظة الصحيحة] .

(ث. ثوريه . صالون ١٨٤٥ ، ١٨٤٥) .

يعجز مقلديه

- [إن ما يؤثر فينا ونحن نتأمل في مجمل اعمال السيد (ديلاكروا) هي تلك الوحدة العميقة التي تسيطر عليها ، فالفنان يحمل في ذاته عالما قائما بذاته : اذ لديه سماء أشجاره وتربة نباتاته ، وأشخاص خلفياته ، واغطية اجسامه ، وأحصنة فرسانه ، واسلحة محاربيه ، وبحور بواخره ، وهندسة مشاهده الداخلية ، وكل ذلك باسلوب وتعبير خاصين ، لا يمكن استخدامهما ، في أمر آخر ، كما ان خلقه الداخلي لا ينبع عن خلقه الخارجي ، وهو يأخذ منها ما ينبغي فقط ، ما يلزم لموضوعه ، دون أن ينسخ عما حوله ، وعن ذلك ينجم تناسق رائع لا يفهم سره لاول وهلة ، الامر الذي يعجز مقلديه عن محاكاته .

حاولوا مثلا أن تعزلوا وجها للسيد (ديلاكروا) ، أو أن تضعوه ، ولو ذهنيا ، في بيئة اخرى ، ولسوف يبدو لكم غريبا أو مستحيلا ، باعتبار انه محاط بجوه الخاص به ، والذي لا يستطيع التنفس فيه غيره ، وكذلك يمكننا القول عن ألوانه التي طالما تناولها النقاد بالاطراء فهو لم يشتهر بالوانه الحمراء او الخضراء او الزرقاء ذات اللمعان الشديد ، بل بسلالم من التدرجات اللونية التي تقيم بعضها بعضا ، كما ان فوارق الوانه الفنية جدا ليست جميلة بحد ذاتها ،

بل أن بريقها انما ينجم عن انسجامها وتناقضها معا .
أطفئوا هذا المشعل الذي يبدو صارخا ، تهدموا التناسق ، كما لو كنتم تزيحون مفتاح عقد القبه ، ذلك أن هذا الفن التلويني لم يحز عليه أحد حتى بين معلمي (أنفرس) والبندقية الكبار ، بالدرجة التي يمتلكها السيد (ديلاكروا) الا أن السيد (ديلاكروا) ليس رساما تلوينيا فحسب ، فهو يملك موهبة فذة في تصوير الحركة ، وشخصياته تتحرك وتومي وتركض وتهرع ، لدرجة ان اللوحة لا تكاد تستطيع احتواءها ، بل وكأنها توشك على الافلات من الاطار ، وكأنه يوجد على مدار محيطهم توهج دائم ، ولعلها رعشة جوية براقة ، وليس ثمة خط حاد يربطها بخلفيتها فهي مرسومة ايضا من الجانب الاخر ، وبوسعها أن تستدير اذا شاءت ، دون الاكتراث الى كونها جميلة او حسنة المظهر ، فهي منصرفة الى شؤونها بالكلية كما انها لا تشرد عن عملها لكي تجلس قامتها في زاوية أو رأسها باتجاه المشاهد :

مثلهم مثل الممثلين الانكليز الذين يديرون ظهورهم في معظم الاحيان للجمهور،ولا ينظرون الا الى مخاطبهم، مستهترين بالقواعد المسرحية ، يا له من مخرج دراماتيكي بارع ، السيد (ديلاكروا) هذا ، يا لها من مهارة في التجمعات ، يا لها من اثارة حماسية ، بل يا له فن تأثير أخاذ وجميل ، ويا له ايضا من عمق في الادراك ، لم ينفذ مفسر ، حتى غوته ، بمثل هذا العمق في (هاملت) كما نفذ فناننا الكبير] .

(ت. غوتييه ، الفنون الجميلة في أوروبا ١٨٥٥) .

عبقريته لا تناقش

ـ [ان عبقرية ديلاكروا لا تناقش ولا يبرهن عنها ، انما نشعر بها ، وكل من يقبل طالبا نسبا صحيحة للرؤوس والرسم الرياضي للكتفين والساقين، والتقيد الشديد بقوانين المنظور ، فانه لا بد وان يكره (ديلاكروا) فيما أن كل من يروق له التناسق في تدرج الالوان وواقعية الحركات والاصالة في الوقفة ، وفي خلق موضوع يفيض حيوية وذا الوان براقة وعاطفة عميقة ، فان هذا لسوف يتعصب لديلاكروا .

إن الجمهور يلوم (ديلاكروا) بمرارة من جراء هذه النواقص التي نلاحظها ، انما نحن نلاحظها بمثابة نواقص عائدة الى مزاياه ، أن (ديلاكروا) يضع وقتا في تحقيق لوحة اقل نسبيا من ذلك الذي يضعه في اعداد ملونته ، واذ كان مزاجه حادا فهو يرسم بقوة مزاجه ، ثم بعد ان تصبح الريشة في يده لم يعد يوقفه شيء ، هل كان عليه ان يخرج ، لا بأس سوف يخرج غدا ، أهو جائع ، سوف يأكل فيما بعد ، نبضه ينبض في الدقيقة مائة نبضة ، إن ذلك أفضل ، فان رسومه سوف تعتريها الحمى ، وقد يميت نفسه وهو يعمل



يعقوب والملاك - دولاكروا

بهذه الطريقة ، كل ذلك لا يهم ، طالما انه سيترك لوحة اضافية .

ان في تلوين (دولاكروا) شيء براق شبيه بالكشمير الهندي ، رغم أن نسيجه أقل دقة من الكشمير الفرنسي ، وأن رسومه اضعف فنا ، لكن ضع الكشميرين الى جانب بعضهما ، تجد أن الهندي قد قضى على الفرنسي من جراء هذه المقارنة :

اذا نحن افترضنا بان التصوير الفوتوغرافي يبلغ الى تحقيق اللون كما قلنا سابقا ، فهو يبطل الكثير من الرسامين الحديثين المرغوب فيهم كثيرا والمعتبرين جدا ، والذين نالوا الكثير من الاطراء والذين تباع لوحاتهم بأسعار غالية ، بينما يمر هذا التصوير بجانب موهبة (ديلاكروا) دون أن يمسها ذلك ان (ديلاكروا) لا ينسخ الطبيعة بل يترجمها ، وهو لا يعيد تكوينها فحسب ، بل يمررها في بوتقة عبقريته ويلقيها في قالب شخصيته] .

(ا. دوماس - الفن والفنانون المعاصرون في صالون ١٨٥٦ - ١٨٥٩) .

كان مهووسا بالعاطفة

ـ [لقد كان ديلاكروا شغوفا بالعاطفة حتى

تفصيل من موت السردينيات - دولاكروا



(الهوس) وكان مصمما بكل برود على البحث عن وسائل التعبير عن العاطفة بالطريقة الاقرب الى الرؤية، ففي هذا الخلق المزدوج نجد ، ولنقلها عابرين الامارتين اللتين تسمان أمتن العبقريات ، وانها عبقريات متطرفة لم تخلق لكي ترضي النفوس الخائفة ، السهلة الرضى ، والمليئة عجبا ، في الامور الجبانة والمهلهلة والمبتورة ، انها لعاطفة قوية تدعمها ارادة هائلة ، هذا ما كان (الرجل) ، ولقد كان يقول بدون انقطاع :

ـ [طالما انني أعتبر الانطباع المنقول من الطبيعة الى الفنان كأهم شيء ينبغي ترجمته ، أفليس من الضروري أن يكون هذا الاخير مسبق التسلح ، بكافة وسائل الترجمة الاوفر سرعة] .

وإن من الواضح أن المخيلة كانت لديه الهبة الإعظم قيمة ، والملكة الاوفر أهمية ، إلا أن هذه الملكة تبقى ضعيفة وعقيمة اذا لم يكن في خدمتها مهارة سريعة ، يمكنها اللحاق بهذه الملكة المستبدة في نزواتها الجموحة، بالطبع هو لم يكن بحاجة لان يضرم نار مخيلته الدائمة التأجج ، إلا انه كان يجد ان النهار قصير جدا لدراسة وسائل التعبير .

والى هذا الاهتمام غير المنقطع ، ينبغي ان ننسب محاولاته المستمرة فيما يخص الالوان ونوعيتها ، وفضوله حول مواضيع الكيمياء ، وأحاديثه مع صانعي الالوان ، وبذلك يقترب من (ليوناردو دافينشي) الذي كان له نفس الوساوس .

لقد كان (أوجين ديلاكروا) مزيجا غريبا من الشك والتهذيب والاناقة والارادة الحماسية ، والدهاء والاستبداد ، واخيرا شيء من الطيبة الخاصة والحنان المعتدل ، الذي يرافق العبقرية ، وكان والده ينتمي الى سلالة اولئك الرجال الاشداء اللذين عرفنا بقية منهم ابان طفولتنا ،البعض منهم رسل متحمسون (لجان جاك) والبعض تلاميذ عنيدين (لفولتير) وقد ساهموا جميعهم ، وبنفس العناد في الثورة الفرنسية، كما أن بقية منهم ، سواء دعوا يعقوبيين أو من نادي الكوردليه ، فقد انضووا بثقة عمياء (الامر الذي يهمنا تسجيله) الى أهداف (بونابرت) .

وقد حافظ (اوجين ديلاكروا) دوما على آثار تلك السلالة الثورية ، ويمكننا أن نقول عنه كما عن (ستاندال) انه كان شكاكا وارستقراطيا ، وهو لم يكن يعرف الحماسة أو ما فوق الطبيعة ، إلا من خلال ممارسته الاضطرارية للحلم ، واذا كان يكره الجماهير، فهو لم يكن يرى فيهم سوى محطمي الصور ، ولم يكن العنف الذي مورس عام (١٨٤٨) على بعض آثاره ليعيده الى الميول السياسية لعصرنا ولقد كان لديه من (فكتور جاكيمون) بعض الاسلوب والعادات والاراء ، وانا أعلم ان مثل هذه المقارنة تسيء اليه ، ولذلك لا



موت أوفيليا ـ دولاكروا

اود أن تفهم سوى على أساس نسبي ، ان لدى (جاكيمون) روح جميلة لبورجوازي ثائر ، وسخرية تميل الى مخاتلة ممثلي كل من (براهما) و (المسيح) سواء بسواء .

الا أن (ديلاكروا) ، ينبهه الذوق المرافق دوما للعبقرية ، لم يكن ليسقط في مثل هذه الخسة ، وبعد فان تشبيهي لا ينطبق عليهما الا من حيث روح الحذر والرزانة الذي كان يسمهما معا ، كما أن العلامات الوراثية التي كان قد خلقها القرن الثامن عشر في طبيعة كليهما ، كانت تبدو مقتبسة عن تلك الطبقة البعيدة عن اليوتوبيين والهائجين في آن معا ، عن طبقة الشكاكين المهذبين ، المنتصرين منهم ، والباقين على قيد الحياة ، والذين كانوا ينتمون الى (فولتير) أكثر مما ينتمون الى (جان جاك روسو) ولذا كان يبدو ببساطة وكأن (أوجين ديلاكروا) رجل (متنور) بالمعنى المشرف للكلمة ، وكمثل جنتلمان كامل دون آراء مسبقة أو اهواء .

لم يكن ممكنا ان ننفذ الى ما وراء الطلاء الا بعد معاشرة طويلة ، لكي نكتشف الاجزاء العويصة من نفسيته ، بيد أن أقرب رجل يمكن ان نشبهه به ، من حيث الهندام الخارجي والعادات انما هو السيد (ميريميه) لقد كان لديه نفس البرودة الظاهرة ، والمصطنعة نوعا ما ، ونفس مظاهر الجمود كانت تغطي لديه حساسية خجوله ، وميلا حماسيا نحو الخير والجمال ، وكان يخفي تحت مظاهر الانانية والجراة ، نفس التفاني حيال الاصدقاء السريين ، والاراء المفضلة] .

(ش. بودلير . اعمال وحياة اوجين ديلا كروا) .

ـ [أنا لا ارى فيه شيئا جديدا ، الا انني أسجل رغبات ذكية لتحقيق الميزات الجميلة لدى المعلمين ،



دراسة لامرأة عارية - دولاكروا

اذا كان فهمنا لشخص ما هو مساواتنا به ، فهذا يعني أن (ديلاكروا) يعادل الاوفر عظمة ، حيث يبدو أنه يفهمهم جيدا ، وان انتاجه هو احتفاء غير منقطع بالصفات التي تثير الاعجاب لدى الغير وأنا ارى في (ديلاكروا) رجلين معا : الرجل الموهوب والرجل الخلاق ، وبصفته موهوبا فهو يتجاوب مع كافة الصفات الجميلة التي تسحره .

لا بد له من الاعتماد على فكرة راسخة لانه بحاجة الى دعم ، الا أنه ، وقد منح احساسا لطيفا فهو يعترف ويعجب بكل ما هو جميل في الفن ، لذا يمكننا أن نحصي فيما بين العرابين الكثر الذين يختارهم (روبنز) و (فيرونيز) و (تيسيانو) القديم وبالاخص صاحب عمود (ترايانوس) .

وباعتباره ذكيا ومتواضعا في نفس الوقت ، فان سطحية عمله تشكل بالنسبة له أصالة مزيفة ، وحيث يتوقع العديدون أن يروا خلقا جديدا ، أنا لا أرى سوى جهود تعيسة لاعادة تحقيق أجمل الاشياء المعروفة] .

(ث. كوتور أساليب واحاديث مرسمية - ١٨٦٧) .

لقد قال شيئا جديدا

- [لاحظوا الان حدة الاهواء وتعقيدات الحياة ، اذ اننا نعيش هنا بل فيها اكثر مما ينبغي ، اللهبة تشتعل الى جانب الدخان ، واذا شئت الى جانب الروائح الكريهة ، ونحن ، ونحن نلطخ قنديلنا ، ونتلفه ، الا أن الحرارة والفرقعة تحتدمان ، إن تراكم المواهب وتنافس الطموحات تدفع العمل والفضول والمتعة والاثارة الى اقصى حدودها .

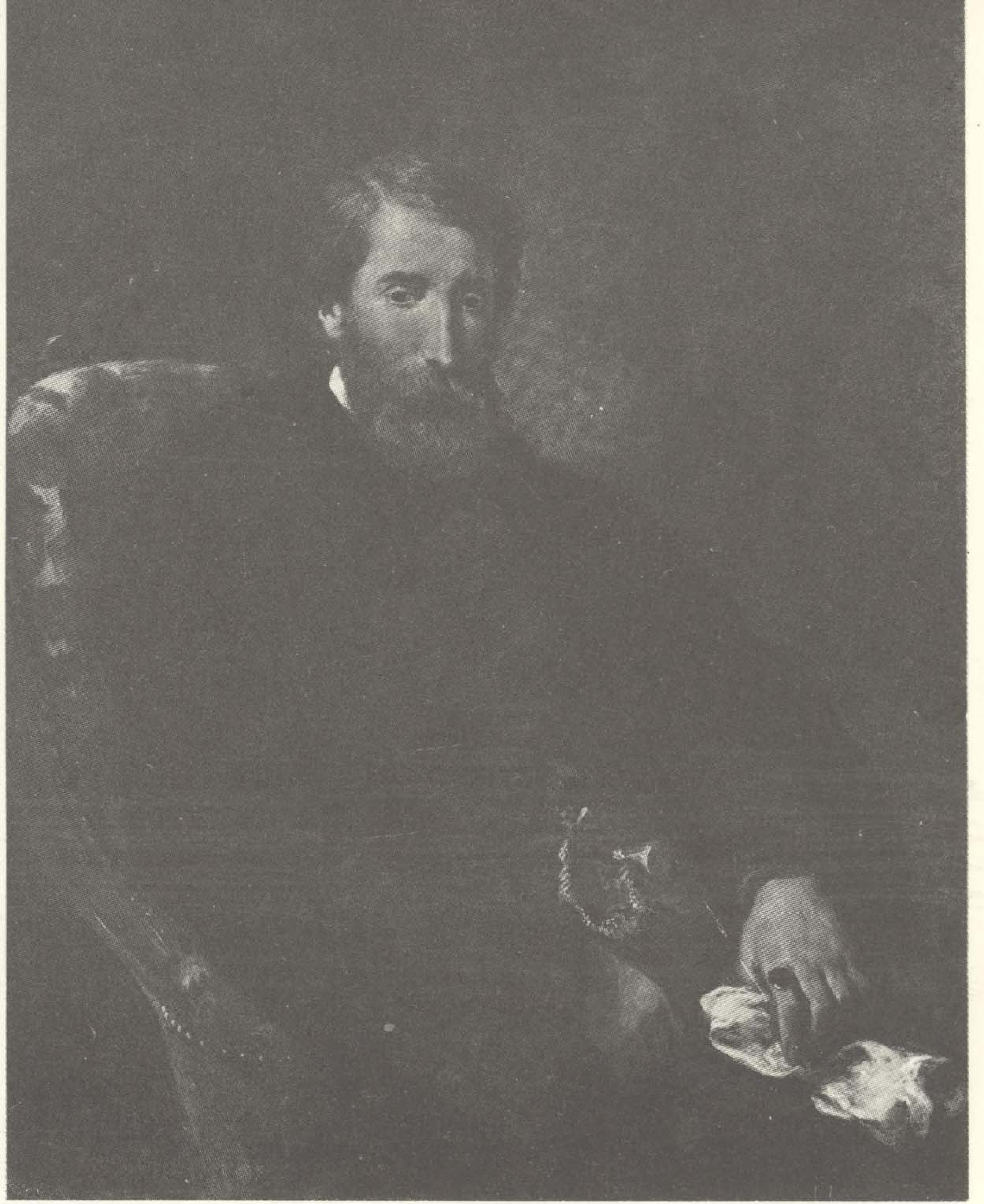


من وحي الجزائر - دولاكروا

فكروا في العديد من الشباب القاطنين في سقيفة واحدة من الحي اللاتيني ، وهم ينظرون ويبحثون يرتعشون بملامسة التجربة ، ويسلمون أفكارهم وحواسهم الى عدوى وصخب الامال التي لا حدود لها والاطماع المضاعفة ، فكروا ايضا بالعديد من الرجال ، الذين وقد تلقوا تربية متحررة ، قد انحصروا في مهنة أو في أعمال تجارية ، وهم لا زالوا يحافظون على الرغبات العظمى والاحلام النبيلة لايام صباهم .

أنظروا أخيرا الى جميع هؤلاء النسوة اللواتي اضطررن الى التنزه ، واقامة الصالونات ، فيما بين شطحات والطاف خيالية يسعرها المجتمع ، كما تسعر دفيئة حارة ، لا أنكر أن ثمة فظاظة لدى العامة ، ولكن الا يوجد بينها نخبة ، وبمثل هذا القوت ، تتألم الخليقة المتحمسة العصبية ، وهي تندلق في كل جهة بأفكار عنيفة ورؤى عكرة ، لم يشعر أحد بمثل هذا العمق ، وبتعاطف شخصي أقرب وبشفقة أوسع امتدادا ، بمأساة الحياة الاليمة .

كان ثمة رجل ترتجف يده ، ويدل على مفاهيمه بلطخات لونية غامضة ، وكانوا يدعونه بالملون ، الا أن اللون لم يكن لديه سوى وسيلة ، إن ما كان يطمح في التعبير عنه انما هو الكائن العميق ، والانفعال العنيف للاشياء ، لم يكن سعيدا كما كان (البندقيون) ، ولم يكن يفكر في تمتيع ناظريه ، أو أن يلاحق مظاهر شهوانية ، وذلك العرض الرائع الضاحك للاجسام النضرة ، انه كان ينفذ الى أعمق من ذلك ، لقد كان شاهدنا نحن بمآثرنا وكروبنا ، وكان يمضي ليبحث



وجه الفرد برويا ـ دولاكروا

عن أرفع ماساة بشرية لدى (بايرون) و (دانته) و (شكسبير) وفي الشرق وفي اليونان ومن حولنا ، في الحلم ، وفي التاريخ ، كان يستقر الشفقة والحنان واليأس ، ودوما شيئا من العاطفة المحزنة أو اللذيذة، كل ذلك بفضل تدرجاته اللونية الضاربة الى البنفسجي والغريبة ، وبسحبه الخمرية المعكرة بالدخان الفحمي، ببحوره وسماواته الشاحبة كسحنة مريض اعترته الحمى ، واللازورد ، الالوهي النير ، حيث تسبح سحب من الريش ، وكأنها حمامات سماوية في تألق أشكالها الباسقة والهزيلة ، وبلحومه المرتعشة الشبقة التي تنضج منها العاصفة أو الحية ، وذلك باندفاع تلقائي لا يقهر ، وتآمر الطبيعة المحيطة ، لدرجة اننا ننسى كافة أخطائه ، واننا ، فيما وراء الرسامين القدامى ، نحس فيه معها لعالم جديد ، وترجمانا لعصر .

اذهبوا لتروا لوحاته **(ميديه) و (دانته) و (دانته في الحقول) و (الصليبيين في القسطنطينية) و (اسقف ليبج) و (مركب دون جون) و (امبراطور المغرب) و (اجتياح آتيلا)** والبقية ، ولتتذمروا وأنتم تقارنون بينه وبين المعلمين العظام ، ولكن فكروا بانه قد قال شيئا جديدا ، وهو الشيء الوحيد الذي نحن بحاجة اليه] .

[ه. تين – الفنون في فرنسا (نيسان ١٨٦٨) محاولات النقد والتاريخ (١٨٧٤)] .

يمثل روح وكلمة معبرة

لم يعد يمثل (أنفر) بالنسبة لي ، بنسبة ضعيفة سوى الفن الذي فقدناه .

هل ينبغي القول بانني القول بانني افضل عليه (ديلاكروا) بمبالغاته ، وأخطائه ، وسقطاته الواضحة لا لأنه لا يعود الا الى ذاته انما يمثل روح وشكل وكلمة عصره ، الذي قد يكون معتلا وعصبيا أكثر من اللازم، ولان فنه يتألم معنا ، ولانه في مراثيه المفرطة وانتصاراته الباهرة ، فهنالك دوما نفس الصدر وصراخه وألمه ، وصراخنا والمنا أيضا ، نحن لم نعد اليوم في عصر الاولمبيين أمثال (رافائيل) و (فيرونيز) ، وفن (ديلاكروا) قوي كما هو صوت (جحيم دانته) وجحيم

عصرنا ايضا ، هذا هو السبب الذي حدا بي الى تفضيل ديلاكروا على أنغر ، ولست احدثكم هنا سوى عن الجانب الاخلاقي ، وليس عن تقنية الرجل .

(ت . روسو ، رسالة حول أنجر وديلاكروا في السانسيه ذكريات حول تيودور روسو ، ١٨٧٢) .



كان يبحث عن لغة الساعة :

ـ [نحن نقول انه عمل دراسات متعمقة ، دراسة المعلمين المعاصرين من ألمان وانكليز ، ذهبت ببعض العقول الثاقبة للغاية في مثل هذا الاستعداد وهذا التحيز ، منطلقين من الفكرة الادبية أو أقله من الشعر المعبر عنه في الرسائل ، امارات واضحة وأكيدة لمركب نقص ، لا شيء من ذلك ، لقد كان (ديلاكروا) ابن عصره ، هذا كل ما الامر ، وهو كان يعلم أيضا أنه كان عليه قبل كل شيء أن يرضي جمهوره ، هذا الجمهور الذي سرعان ما ينقلب عليه ، وقد كان يبحث طوال حياته عن لغة الساعة .

وفي تلك الساعة كان الالهام السكسوني والجرماني يهب بعنف ، كانوا يقرأون لجوته ، وشيلر ، وهاينه ، وكانوا يتحمسون لبايرون أو شكسبير ، وهو ذاته كان يهتم بهم ، واذا استثنينا النقد الرائع الذي يضاعف ، ويحفظ الفنان أيما حفظ ، ألم يكن لديه أيضا ذلك الانسان الذي يستنشق جو عصره ، كان يعرف ذلك ، وقد رضخ وهو يعلم ما يفعله ، ورضخ واعيا وراضيا لمحرك كل فكرة ، وللالهام المسيطر على العصر برمته ، والذي كان منه ، وكانت رغبته أن يكون منه] .

(و . ريذون ـ الى الذات (١٨٧٨) ، ١٩٢٢) .

٢٣ شباط ١٨٨١ ، عقب مشاهدة «مختلجو طنجه»

ـ [أثر النور مركز على المخرج الاساسي ، قميصه مخططة بخطوط حمراء دقيقة ، تلوينات ناعمة لرأسه وكتفيه ، السروال مائل الى الصفار أو برتقالي ، هنالك شخص يعض كتفه وهو ملقى على الارض : ثيابه مخططة بالاصفر والاسود بينما الاكمام زرقاء على ما أظن ، نعومة في الارضية الرمادية البرتقالية والرمادية المائلة الى الزرقة ، وتلك الصغيرة في المستوى الامامي الى اليسار ، يبدو عليها الهلع ، وعليها ثوب أبيض رمادي وأخضر الى جانب الثياب الداخلية المخططة الموردة ، بارزة في الكتف وفي أسفل الساق . (لاحظ تناسق الشارع الاحمر والاصفر) .

العلم أخضر من لطخة حمراء في المنتصف ، وفوقه زرقة السماء والبرتقالي الابيض للاسوار والرمادي البرتقالي للغيوم ، اما الحصان فرمادي أزرق مع اسراج برتقالي .

أحد المختلجين ، ذاك الذي يضع رأسه تحت كتف أحدهم ، يلبس ثوبا داخليا أحمر ، هذا الاحمر يبرز



جورج صاند ـ دولاكروا

اكثر بشريط الحاشية الخضراء ، على حافة معطفه (البرنس) الرمادي الابيض الاصفر ، وهنالك فوق أحد المنازل مجموعة تتفرج على المشهد ، محور اللوحة . من السقف يتدلى سجاد ، أحدها أحمر والآخر أصفر ، يحتل المنطقة الوسطى : وهو مؤلف من شرائط خضراء وصفراء وبيضاء رمادية (لعلها زرقاء ؟) ، يا لها من فكرة متناغمة توحي بالرطوبة .

في البعد الامامي هنالك رجل أحمر أو بالاحرى برتقالي ، والى جانبه ، الى اليمين صبي صغير ، يلبس ثوبا أزرق غامقا ، كما أن الازرق والبرتقالي يتناسقان أيضا في الرجل الذي الى يمين المخرج الذي انقلب قفاه ، وله ثوب برتقالي حيث يدخل الكثير من القرمزي ، المحاط بالرمادي الازرق للأقمشة التي يلبسها الاشخاص الذين في البعد الثاني] .

وفي جانب آخر من السقوف تتدلى أجواخ زرقاء وهي تبدو رمادية من جزاء البعد ، وهي متناسقة مع البرتقالي الابيض على الجدار ، وفي الزاوية اليمنى أشخاص لابسون أقمشة بيضاء وصفراء ، مختلطة بالبنفسجي ، ويظهر خف أصفر في أرجلهم .

ان العقم ، يكتب أوجين ديلاكروا ، ليس تعاسة



الحصان يحارب - دولاكروا

للفن فحسب ، انه لوثة في موهبة الفنان ، كل انتاج رجل ، اذا لم يكن غزيرا فهو يحمل بالضرورة طابع الارهاق ، ولا يستطيع أن ينشيء مدرسة الا من قدم كنماذج ، تآليف عظيمة ومتعددة .

وقد شاهدت أيضا الى جانب المختلجين :

١ ـ المورد : حصان أحدهما يمتطيه فارس تركي ، يتبعهما أرنبان بريان ، وفي الخلفية جبال ..

٢ ـ غرق دون جوان (مخطط اجمالي) .

الجمعة ٦ أيار ٨١ :

ـ [شاهدت الاسد المهاجم (بفتح الجيم) ، وموكب امبراطور المغرب لأوجين ديلاكروا ، الاسد واقف على أرض مغطاة بالاعشاب . في الاسفل الى اليمين توجد نبتة ذات زهرة حمراء وخلفية من جبال ، وفي الافق سماء رمادية وصفراء ، بل رمادية بنفسجية في الاعلى ، الى جانب سحابة بنفسجية رمادية تطل في الاعلى الى اليسار .

ويبدو امبراطور المغرب ، لابسا برنسا أصفر ، وهو يمتطي حصانا رماديا أزرق الى جانب سرج مورد ، وعلى ردفه جزء من السرج من قماش بنفسجي ، ومن كل جهة يوجد شخصان يتخذ لباسهما تناسقه من الاحمر والاخضر ، كذلك حمراء هي من الداخل وخضراء من الاعلى الشمسية الكبيرة الممتدة على السماء ، والتي تمسك بها شخصية ثالثة تقف وراء الحصان ، وقد اصطف وراء المجموعة الجماهير والعسكر ، وفي البعيد ترى جدران صفراء لمدينة ، وجانب صغير من جبال الى اليمين ، بألوان رمادية وزرقاء ، كما أن السماء زرقاء رمادية وبرتقالية رمادية ، اما الارضية فهي رمادية مائلة الى الصفار

وصفراء ، وهذه اللوحة مؤرخة من عام (١٨٥٨) او (٥٦) وهي تشبه تحقيق العرس والمختلجين ، واعني بذلك أن العجينة ليست فيها غزيرة ، وان التدرج اللوني الشديد النعومة يزيد نعومة أكثر بفضل التطابق الذي يبدو واضحا] .

١١ تشرين الثاني ١٨٨١ :

ـ [شاهدت لدى غروبيل خمس لوحات لديلاكروا. اربع منها مهمة للغاية من حيث الوسيلة التعبير :

١ ـ لوحة شرقية : الرأس لطيف ورائع جدا ، وما يهمنا بالاخص هو طريقة معالجة هذه اللوحة ، نسبة الاضواء والظلال رائعة ، والخلفية لم ترسم أصلا، والمعطف يمتلأ بالزخارف المحففة بالذهب .

٢ ـ جزائريون داخل منزل : نرى جيدا كيفية الاعداد وطريقة نمو اللوحة .

٣ ـ يسوع مع الرسل في السفينة : جذعان صفيران رائعان مرقنان ، نعومة التدرج اللوني .

٤ ـ دراجة للمختلجين ، على الارجح : السماء جذابة للغاية ، اللطخات رقيقة .

وسواء رسم ديلاكروا (سان سولبيس) أو اللوحة رقم (١) الشرقية ، ذات الرأس الرشيق للغاية ، فذلك نفس الشيء ، انما الفارق الوحيد هو طريقة الصنع التي تذهب في الصغر ، بقدر ما كان العمل ذا حجم أصغر .

ان هذا الرأس الصغير أعجوبة ، الظلال وسائر الاشياء مرقنة ومتذبذبة ثم الخد وظلال الطربوش انها ادق تطبيق ممكن للمبادىء العلمية ، وهي مشاهدة من خلال شخصية] .

(ج . سورا ، مذكرات غير مطبوعة حول ديلاكروا (١٨٨١) في نشرة الحياة الفنية' بين الاول والخامس عشر من نيسان ١٩٢٢ .

كان (ديلاكروا) يشعر بقلق فنه ، كان يبحث عن هذا الشيء الذي لا نتعلمه من أي معلم ، والذي يدهشنا ، كان يبغي الحياة ، الحياة مهما بلغ الثمن ، الحياة في كل مكان ، على الارض وفي السموات ، حول وجوهه أما ما يتبقى فكان يأتي بعد ذلك .

اذكر قبل ثمانية أيام من افتتاح الصالون ، اذ كنا على وشك الانتهاء بسرعة من لوحاتنا ، في غرفة في اللوفر ، في الطابق الاسفل حيث توجد التماثيل ، وكنا الواحد بقرب الآخر .

كان (ديلاكروا) يعمل في لوحته (القديس لويس يجتاز جسر تاييبورغ) وعلى عادته ، كان يعمل بضربات كبيرة وبالحماس الذي يمكنك ان تتخيله وهو لا يكاد يرفع رأسه هنا أو هناك .

وكان يلقي بالاضواء على أنف هنا ، وعلى أذن هناك ، أو على خوذة ، وبموجز العبارة حيث كان ينبغي أن يفعل ، وقد أدار وجهه الي قائلا :



وجه من نساء جزائريات - دولاكروا

« سوف ترى يا صديقي أن هذه اللوحة سوف تكون كاملة » .

في المساء كان محطما ، ولكنه في اليوم التالي كان يعيد الكرة ، ليجهد نفسه في التقاط بقبقة الماء ، وحركة الاحصن ، وهكذا دواليك ، كان يعمل في الايام القليلة المتبقية لدينا ، الانطباع ، وايضا الانطباع ، ودوما الانطباع . (..)

وكما سبقت وقلت لكم أن (ديلاكروا) كان يشعر بقلق فنه ، وحينما كان يستحوذ عليه شيطانه الاليف كان يأخذه الغيظ الشديد ، فكان يكسر ويحطم اعضاء أشخاصه ، يطيلهم أو يقصرهم ، ولم يكن ليكترث الى هذا الامر كثيرا ، بل كل ما يهمه هو أن يأتي التصوير متقنا ، وأن يظل الوجه الاساسي ثابتا في مكانه ضمن اللوحة ، وبعد فقد كان للخلفية نفس الاهمية التي للوجه] .

(ج . جيدو ، أحاديث حول فناني عصرنا ، ١٨٨٥) .

✶ ✶ ✶

ـ [طوال نصف قرن اذا ، اجتهد (ديلاكروا) في الحصول على مزيد من الالق ومزيد من النور ، مظهرا بذلك الطريق الواجب اتباعها ، والهدف الواجب بلوغه للملونين الذين أتوا من بعده ، لقد ترك لهم الكثير بعد ليحققونه ، الا أنه ، بفضل عطائه ، وتعليمه ، سوف يسهل لهم المهمة ، لقد برهن لهم عن كافة الفوائد

الممكن استخلاصها من تقنية علمية ، سواء في التنسيق او المنطق ، وذلك بدون عرقلة شغف الرسام ، بل هو يعززه ، لقد سلمهم سر القوانين التي تسيطر على اللون توافق المتشابهات ، وتماثل المتضادات ، ودلل لهم كم تبدو تلويناته موحدة ، وسطحية عن مستوى التلوينة المتدرجة الناجمة عن ذبذبات عناصر متنوعة ومتناغمة، كما انه يؤمن لهم ثروات المزيج الرؤيوي الذي سمح بخلق تلوينات جديدة ، وينصحهم بالفا أكبر قدر ممكن من الالوان القاتمة والقذرة والباهتة ، كما يعلمهم انه من الممكن تعديل وتشذيب لوينة بدون اتساخها بخلائط على الملون ، وهو يبين لهم التأثير الاخلاقي للون ، حيث يساهم في تأثيرات اللوحة ، كما يدخلهم في معرفة اللغة الجمالية للوينات والتدرجات اللونية ، ويحثهم على محاولة أي شيء ، وألا يخشوا أبدا من ان تاتي تناسقاتهم أكثر تلوينا مما ينبغي .

ان خالقا عظيما لهو أيضا مرب كبير : ذلك أن تعليمه ثمين بقدر عمله ، رغم ذلك فلا بد من الاقرار بان لوحات (ديلاكروا) بالرغم من جهوده ، ودرايته ، هي اقل القا وتلوينا من لوحات الرسامين الذين اقتفوا اثره ، وقد تبدو لوحة (دخول الصليبيين) قاتمة بازاء فطور الزورقيين ((لرينو)) أو (السرك) لسورا .

لقد استخلص (ديلاكروا) من الملون الرومانتيكي ، المحشو بالالوان ، بعضها براقة والاخرى المتعددة جدا بل أكثر مما ينبغي ، ترابية وقاتمة ، كل ما كان بوسعه ان يعطيه ، ولم يكن ليفتقر ، لكي يخدم مثاله الاعلى بشكل أفضل ، سوى أداة أوفر كمالا ، ولكي يستطيع أن يخلق لذاته تلك الاداة ، لم يكن عليه الا أن يبعد من ملونه الالوان الترابية التي كانت تزدحم فيها من غير فائدة .

لقد كان يقرها لكي يستخرج منها بعض البريق ، الا انه لم يفكر الا ان يرسم سوى بألوان الموشور الصافية والقوية ، وكان على الجيل آخر ، جيل الانطباعيين ان يحقق هذا التطور .

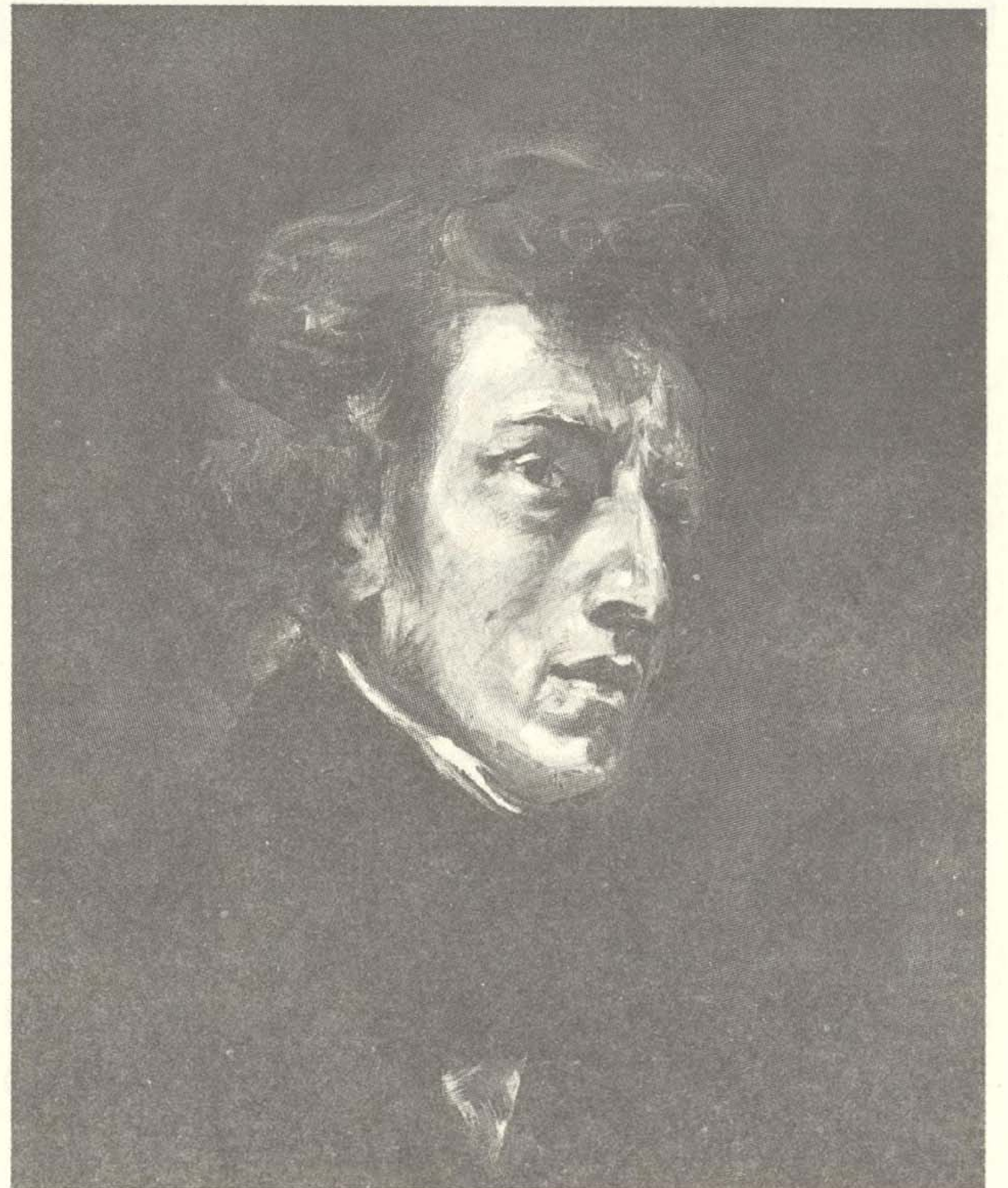
كل شيء يتسلسل لياتي في حينه : في بداية الامر نحن نعتقد الامور ثم نبسطها ، واذا كان الانطباعيون قد بسطوا اللون ، او هم قد حصلوا على تلوين وتنوير اعظم ، فانهم مدينون بذلك الى بحوثات المعلم الرومانتيكي ومعاركه مع الملون المعقد .

ثم ان (ديلاكروا) كان بحاجة الى تلك الالوان المشذبة ، ولكنها حارة شفافة ، التي طلقها الانطباعيون ، واذ كان مرتبطا باعجابه بالمعلمين القدامى، ولا سيما روبنز ، فلقد كان اهتمامه بصنعتهم أكثر مما لم يسمح له بالتخلي عن اعداداته ذات العصارة الفزيرة ، او عن الخلطات السمراء ، أو عن الاسافل الزفتية اللتي استخدموها ، تلك الاساليب الكلاسيكية التي استعملها في معظم لوحاته هي التي تجعلها قاتمة .

وهنالك سبب ثالث : بالرغم من أنه كان قد درس قوانين التكامل والمزيج البصري ، الا أنه لم يكن ليعرف كل ثرواتها ، لدى قيامنا بزيارة الى شوفرويل في الغوبلين في عام (١٨٨٤) عام تدربنا على علم الالوان ، فقد حدثنا العالم الشهير انه حوالي عام (١٨٥٠) ان (ديلاكروا) ، الذي كان يجهله ، كان قد أعرب له في رسالة ، عن رغبته في التحدث اليه عن النظرية العلمية في الالوان ، لكي يستفسر منه حول بعض النقاط اللتي كانت تؤرقه حتى ذلك الحين ، وقد تواعدا ، وللاسف فقد حال بينه وبين الخروج في اليوم المحدد ألم مزمن كان يشعر به ديلاكروا في حلقه ، ولم يلتقيا أبدا ، ولعله ، لولا هذا الحادث لكان العالم قد نور الرسام بطريقة افضل ؟

ويحكي (تيوفيل سيلفستر) بان ديلاكروا ، وهو في قمة الكهولة كان يقول أيضا : ـ [انا أجد كل يوم انني لا اتقن مهنتي] ، اذا فهو كان يستكشف عن اساليب اوفر خصوبة من تلك اللتي كان يستخدمها ، فلو كان يعرف كافة وسائل المزج البصري لكان عمم طريقة تظليل الالوان الصافية المتطابقة ، التي كان قد استخدمها في بعض جوانب عمله ، ولما كان صور الا بواسطة الالوان التي تقترب بأكثر ما في الامكان من الوان الطيف الشمسي ، ولكان النور الملون الذي

شوبان ـ دولاكروا





معركة في المغرب - ديلاكروا

حصل عليه في لحومات تصاويره الزخرفية اللتي خططها بالاخضر ، والزهري المصمت ، حسب تعبير (شارل بلان) لتعممت على كافة اعماله .

هنالك عبارة شهيرة لديلاكروا تلخص جهوده بوضوح [اعطوني وحل الشوارع ، ولسوف اعمل منه لحم امرأة ذات سحنة حلوة] ، وهو يعني بذلك انه ، عن طريق التقابل مع ألوان أخرى براقة ، كان حول ذلك الوحل ولونه على مزاجه .

وبالحقيقة فهذا هو موجز تقنيته ، انه يحاول السمو باعدادات باهتة ، عن طريق تناغم عناصر صافية بل هو يجهد نفسه في أن يحقق نورا من الالوان الطينية ، فعوضا عن ان يجمل هذا الطين ، أو لم يكن من الافضل أن يرفضه ، ولكن هو ذا يأتي رسامون آخر ، ليسيروا مرحلة جديدة نحو النور ، حيث أنهم لن يصوروا فيما بعد ، الا بألوان قوس قزح] .

(ب . سينياك . من اوجين ديلاكروا الى الانطباعية الجديدة ، ١٨٦٩) .

ـ [قال البعض انه كان يمتدح القبح ، ولكن لا أظن أنه قد فعل ذلك بأكثر مما فعل كارافاجيو وريبيرا ، وكافة مصوري الاخلاق والطباع ، كالفلمنك والنابوليين الذين التهوا بالدمامة ، عدا عن أن التراث كله يتفق على أن للقبح مكانه في الرسم ، بشرط أن يفوه بالحركة وبالتعبير وببعض الاغراء المادي في الفن ، بالرونق وبالتدرج في الانوار والظلال الخ ..

إلا ان ما يقف ضد هذا التراث ، هو الادعاء باننا نولف تصويرا ذا اسلوب عن طريق هذا العنصر ، ولم تكن الرومانتيكية التصويرية لتطمح الى بلوغ مثل هذه النتيجة ، إن اسلوب (ديلاكروا) كان أسلوبا تزيينيا مثل فيرونيز وروبنز ، وليس كأسلوب (بوسان) و (رافائيل) ، أضف الى ذلك أنه حينما كان يمتدح القبيح فلم يكن للدفاع عنه ، حيث أننا لا نجد لدى (ديلاكروا) بشاعة بمعنى الكلمة ، مثل الانواع التي نجدها لدى الاسبانيين او الواقعيين النابوليين] .

هذه الاراء تجعلنا ندرك لماذا لم تكن العبارات التي تركها لنا هذا الفنان ، مشوبة قطعا بأي روح ثوري او تحديثي ، وانه كان منسجما مع أوضح غريزة



لبـوة -
دولاكروا



مشهد من احدى اللوحات الجدارية – دولاكروا

رجعية تلوينية كانت تلهمه ، فقد كان يعبر حيال الاساتذة عن أكبر الاعجاب ، وأوفره تعقلا ، هو لم يكن ليقل عن أحد انه اله ، الا انه بالمقابل كان يعلل تقديره فيبعد بذلك كل شك في أن يكون مشعوذا .

وكان تقديره هذا متناسبا ، وكما يعمل الجميع وفي كل الازمنة ، كان يضع منفذي التصاميم في لب موضوعهم الفني ، كما يضع المؤلفات في مستواها ، بدون تفرقة نظرية للذين كانت عبقريته الخاصة تميل الى تقليدهم ، وقد كتب أنغر بان روبنزو (فان ديك) انما كانا من مدرسة الكذب بينما ديلاكروا كان يكن لرافائيل أكبر الاعجاب وأوفره وعيا ، كما كان يتحدث بنفس الاعجاب عن القدماء قائلا بان ما يميزهم انما هو السعة الدقيقة في الاشكال المتناسقة مع الاحساس بالحياة ، كما هو اتساع المخططات وتذوق المجموع ، وليس من الروح الحقيقي للقديم بأن يعطينا عن كل وجه منفرد مظهر تمثال ، كما أن ذلك الروح عينه لا يتآلف أيضا ، وبالاحرى في تطابق النحت النافر عندما ينبغي اعطاء مشهد مركب من عدة وجوه .

مثل هذه الاحكام تنبي عن ذكاء معلم ، وبنفس الوقت ، عن فكر متحرر من اهم الافكار المسبقة ، التي هدمت كيان الاكاديمي ، ولو كانت هذه الاحكام قد وضعت في مرسم بصفتها دروسا رسمية ، لكانت قد عوضت عن أخطاء نصف قرن ، واخضعت العقول للنظام الذي كانت أعمال (ديلاكروا) تبرز عنه جزءا من النتيجة] .

(ل . ديميه ، التصوير الفرنسي في القرن التاسع عشر ، ١٩١٤) .

كان ديلاكروا يذكر عن (ستاندال) عبارة عظيمة ، احدى هذه العبارات التي تدخل حياتنا فتهدينا بتاريخ ٣١ كانون الثاني ١٨٥٠ ، بعد وفاة كاتب (دير بارم) بثماني سنوات ، سجل على دفتر مذكراته هذه الكلمة :

– [لا تهمل شيئا مما يمكن ان يجعلك عظيما ، كتب لي بابل المسكين ، هذه الفكرة تجعلني اقاوم السأم والازعاج في ذهابي الى (بلجيكا) ولقد كرر هذه الاوامر لنفسه عدة مرات عبر مذكراته ، لدرجة انه بات يحق لنا أن نجد فيها محركا لحياته برمتها .

وهذا ما يبلغ شأوا بعيدا بكل من الفنان والشاعر : حيث يقودهما الى الرغبة في اغناء كيانهما الداخلي ، طالما أن الالهام لوحده لا يجلب لنا شيئا من الخارج ، وبالتالي لا يستطيع أن يحرك فينا الا ما قد أصبح من لحمنا ودمنا ، ورغم أنه ينير كنوزنا الشخصية وكهوفنا الداخلية ، الا انه لا يعلمنا شيئا ، اذا ، فلا بد من أن نغذي كياننا اذا كنا نريد أن نجمل حالاتنا الالهامية .

كذلك (بودلير) وقد أشرف على نهايته ، وقد بلغ مع حمل شقائه الطريق الملوكية الكبرى ، طريق (دمشق) حيث صعق ، فقد كان يأتمر بهذا الشعار : [لا بد لي من ان اصبح بطلا وقديسا لذاتي] ، وكذلك

تفصيل من لوحة - الحرية تقود الشعب - دولاكروا





مشهد من لوحة جدارية - دولاكروا

أيضا فعل (تين) الذي في تشاؤمه العميق ، كان يرى الحياة بمنظار أسود ، يقترح علينا هذه الصيغة اليائسة والمشجعة معا ، والمعدة للتكامل المستمر :

— [ينبغي علينا أن نختار في هذا الحقل الواسع، حيث نظن أنه يمكننا أن نفيد ، وأن نحفر فيه سمتنا أو قبرنا] ، وبالحقيقة لو مضى الى أقصى حد لعبارته، لقال أيضا ما قد حققه فعلا هو ذاته (سمته وقبره معا) .

هذه هي الفكرة الرائعة التي عبر عنها (ليوناردو) وبطريقته الروحانية والسرية ، والتي تبدو مثل ابتسامة للقديس يوحنا الذي صوره : [كما أن نهارا قضيناه في الخير يمنحنا فرحا عند النوم ، كذلك حياة استخدمناها جيدا تمنحنا الفرح قبيل الموت] .

كل ذلك متماسك ، فالعظمة الكبرى تقتضي أن نغلب الملاك وان نخطف منه سره ، ذلك أن الملاك يرغب في أن يفتح لنا بابا لخفايا ، وهذه هي رسالته ، الا أنه لن يفتحه بدون عراك ، ولن يفتح للخاملين والفاترين ، بل فقط الذين وهم يهمون في فتح طريقهم لا يخشون من مهاجمته] .

(م . باريس ، السر في وضح النهار ، ١٩٢٦) .

ليس في (ديلاكروا) أي شيء من شاعر رجيم ، وهو اذ يصور الملاك الساقط ، كان ذلك أدنى عمل من أعماله ، كما أن (مفيستو) في لوحته (فاوست) تجعلك تشعر وكأنك الى جانب مستودع من قطع التبديل ، وبرنامجا ساذجا لجيل ، وسوف يبقى دوما وحتما ابليس لديه شيئا شبيها بالانسان ، كما أن العاطفة نحو اللون لدى (ديلاكروا) تبقى أوسع وأشد تأثيرا من الشيطانية ، التي ليست سوى عبارة وضيعة وبورجوازية لجمالية قد عفى عليها الزمن ، كما أنه ليس ذلك المتكلف السبتي ، ذا النبرة الغامضة، والسحنات الباهتة الكبريتية ، وهو لا يضع تحت خطوات أبطاله الدبال العفن لمقابر أوفيلي ، وحتى اذا فعل ذلك فان عظمته كفنان تنزعه عن تفاهة الشطط ، بفعل عاطفة سمحة وقوية ، وهذا ما يميزه عن (لويس بولانجيه) مثلا ، فهو يستوحي بخطوط عريضة حقائق واسعة لا نزوات كابوسية] .

(هـ . فوسيللون ، التصوير الفرنسي في القرن التاسع عشر ، ١٩٢٧) .



إله الحرب - دولاكروا

ـ [ان ديلاكروا سيد ، ليس فقط سيد ما يريده اما يشاهده ، أو للارادة التي يعدها للهوى الذي يعبده ، انه سيد ايضا على القوى الغريبة عنه ، وللقوى الخفية التي تبدو بعيدة عنه ، والتي تحدد بعنف هواه وارادته ، ولنقل بعبارة ، انه سيد لاوعيه في حياته كما في اعماله ، هو يتحكم بشكل عجيب بدقائق ضميره الذي ينظم بشكل أوفر عمقا ، عدوه الطبيعي والخفي ، رغم انه يستخدم مؤثرات اولية تأتي بلا انقطاع من هذا العدو ذاته .

ان النسكية والصلابة والرسمية المحببة لدى (اوجين ديلاكروا) ورقته الكاملة ايضا ، وحتى قسوته الكلية ، وتسلحه (خوفه من الفش) ، كما وسجيته (حيث نجد آثار اصوله الثورية) كانت تغطي الحلم تغطية كلية ، ذلك الحلم الاكثر تشوشا واثارة للخوف] .

(ب . ج . جوف ، قبر بودلير ، ١٩٤٢) .

ـ [لا يمكن فصل ثقافة ديلاكروا عن وعيه ، كما أن شكه حيال المجتمع ما بعد الامبراطوري كان له ما يبرره ، حيث ان ذلك المجتمع لم يكن يدرك ما هو عظيم ، وباعتبار انه كان يحسن اللباقة ، فلم لا يبحث عن توصيات كبيرة ، حتى اذا كان الفن لم يعد ينطبق على المقتضيات الروحية لمعاصريه وانه بات ملكا للماضي ، كما كان قد صرح قبيل ذلك فيلسوف (يينا) في دروس علم الجمال ، والذي لم ينته بعد من تحقيق ضجة .

اجل ، حتى لو لم يكن ذلك مفيدا سوى للحوار مع فيرونيز أو روبنز ، أجل ، حتى بثمن مثل هذا الثمن فقد بنى أسوارا ضخمة .

وكأنما ، بالرغم من هيغل ، لا زال الفن ملكا للحاضر ، وبعد أن يحقق الجهد الذي يفوق طاقة البشر ، وبالرغم من وعيه ونباهته ، فهو ، في معظم الاحيان غير ودود حيال الحفاوة ، هل ذلك نتيجة عدم الاكتراث ام السخرية ؟] .

(أ ج . ماسون ، الفنان والثقافة في « الفن الفرنسي » ، ١٩٦٤) .

العالم الفني للنحات هنري مور

علي شفيق الشماط

اعمال (هنري مور) النحتية معروفة في كل انحاء العالم ، ومعارضه تنقلت في كل ارجاء المعمورة، وملايين المعجبين بفنه اتحيت لهم فرصة تقدير تلك الفنون التي ارتفعت لاعلى مستوى في دويها الانساني .

ولم يحدث على الاطلاق لفنان أن عرف في ايام حياته انتشارا لاعماله كما حدث (لهنري مور) فأعماله موزعة في لندن وباريس ونيورك وفيلادلفيا وسانت ـ لوس ومونتريال وتورنتو وبروكسل وروتردام ، وغيرها من المدن والعواصم العالمية ، ومنحوتاته وأعماله في (١٣٠) متحفا من (٢٦ بلدا) .

فشهرته العالمية واسعة ، وعديد من الجامعات منحته شهادات شرف ، وجهات فنية كثيرة اثنت عليه .

ـ لكن ما هو سر هذا النجاح والأعجاب الذي حاز عليه في كل مكان ؟

لقد عبر (مور) بطريقة خاصة عن الحيوية والقوة الداخلية للاشكال التي حملها عنصرا انسانيا عميقا ، اعماله تشبه الصخور الناتجة عن تهيج جيولوجي تحجرت حممه السائلة التي اندفعت من قلب الارض، ومن اعماله تنبع قوة داخلية هادئة هائلة ، ومنحوتاته تعيش في الهواء الطلق متاقلمة مع مناظر الطبيعة ، بل كظواهر طبيعية في وجه الرياح والامطار والعواصف جذورها في الارض وخلفياتها في السماء .

والفراغ الذي يفصل عناصر نفس العمل النحتي، والفتحات التي تتخلل المنحوتة تخدم بشكل فعال الانسجام بين الحجم والفراغ .

وهذا الفن المتربع على عرش الكبر ، لا يخدم البناء النحتي والحجم فحسب ، بل يستوطنه جن ويحركه من الداخل ، انه روح كامنة داخل المادة استطاع الفنان ان يوقظها لكي تصب الحياة فيها (هنري مور) وفق في نحته بين الشعور بالبساطة والنقاء الشكلي وعلى الرغم من انه يتامل في سماء ظل العالم ، الا انه بقي انكليزيا بفنه ، اصيلا حيث الهدوء والتوازن والواقعية والاعتزاز بالنفس .

لقد اعتمد ومن البداية في فنه على الوضوح ، والرزانة ، والجدية ومضى بخطوات ثابتة واثقة .

لقد اعجب بالتجديد ولم تعجبه المغامرات في اعماله النحتية ، حيث كان يقدر الشوط الذي عليه ان يقطعه حق قدره .

ـ [اعتقد ان نحاتا ليس بامكانه ان يبقى مجرد حالم ، بل عليه أن يكون انسانا عمليا] ، هكذا يقول (هنري مور) [حينما تريد ان تنحت قطعة حجرية يجب عليك أن تعرف كيف تستخدم المطرقة والازميل دون أن تضرب اصابعك ، أن تكون عاملا ارجله على ارض الواقع] ، وهنري الفنان الذي ارتبط بتراب وطنه ، فهو في (ايطاليا) يكتب الى ويليم روثنستن :

ـ [من هنا بدات افهم انكلترا اكثر ، واعتقد باني ساصبح وطنيا متحمسا ، هذه المنحة الدراسية بالاضافة الى فوائد اخرى قدمت لي فرصة معرفة قيمة الكنوز التي نمتلكها في البلد ، حيث الفنى الايحائي لمناظر الطبيعة ، لم يعد يدهشني بان ليس عند الايطاليين رسام مناظر ، اني مشتاق لشجرة حقيقية ذات جذع قوي] .

لقد بحث في الطبيعة عن الاشكال القوية الراسخة التي تمتص الضوء المنتشر في الاجواء البريطانية الشحيحة .

– [اللوحات النافرة قليلا أو السطوح المخدوشة لا تبدو واضحة في الاجواء البريطانية المعتمة – الضبابية ، فقط القوة النحتية الحقيقية ، المقابلة لعمارة السطوح والانجاز القوي للحجوم يظهر للعيان تحت سماء شحيحة ، وهذا فحين تعتاد العمل في الهواء الطلق فأنت مرغم أن تعمل نحتا له طبيعته الخاصة كما هو حال الطبيعة المحيطة] .

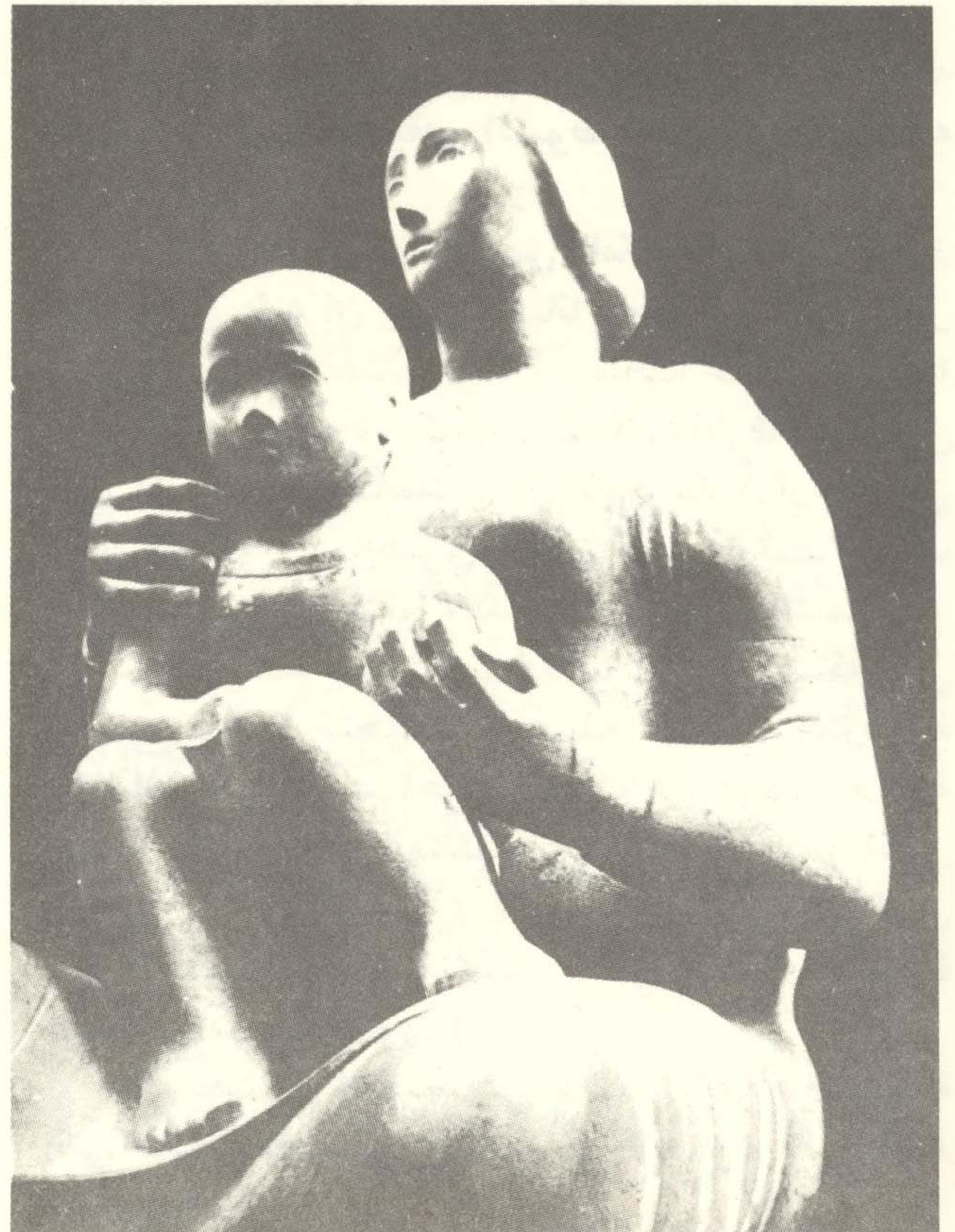
– [..... ذكريات الطفولة المقضية في (يوركشير)، أوحت لي ان انفذ النحت في الهواء الطلق وان أقيم علاقة بين اعمالي وبين الوسط الذي يحيط بها ، في مكان بالقرب من [ليدز] رأيت صخرة عالية تكاد تنبثق من الارض ، كنت طفلا وأثرني المشهد وبشكل عميق ، ولهذه الصخرة صلابة الاحجار من [ستونيهينغ] ، رأيت أيضا أكواما من الفحم من قرى مناجم الفحم في [يوركشير] وقد بدت لي كجبال حقيقية كانوا بحجوم الاهرامات ولهم شكلا شبه مثلثي عار عراء الصخور الجرداء من جبال الالب ، انطباعات الطفولة تبقى أشد الذكريات قوة وعمقا] .

وهدوء السهول البريطانية المتموجة ، وحدتها اللامحدودة تحت قبة عملاقة لسماء رطبة مكفهرة ، والهضاب الصغيرة حول مياه هادئة . شكلت المثال الاعلى لمنحوتات (هنري مور) وخير دليل على ذلك تمثال الملك والملكة التي أنجزها في (اسكوتلاندا) تلك الهيئات الاسطورية التي تنبعث من أعماق الزمن ممسكة به دون حراك ، وكذلك عمله المتذكر من دار (كنتوجن) حيث ان حركة الركبة الى أعلى ترد على وداعة وديان السهل ، ولقد قام (هنري مور) بتجميل هذه المنحوتة احساسا مطلقا بالهدوء ، ولقد عبر عن العلاقة بين الارض والشعب أحسن تعبير ، وتلك العلاقة ميزة هامة من ميزات فنه .

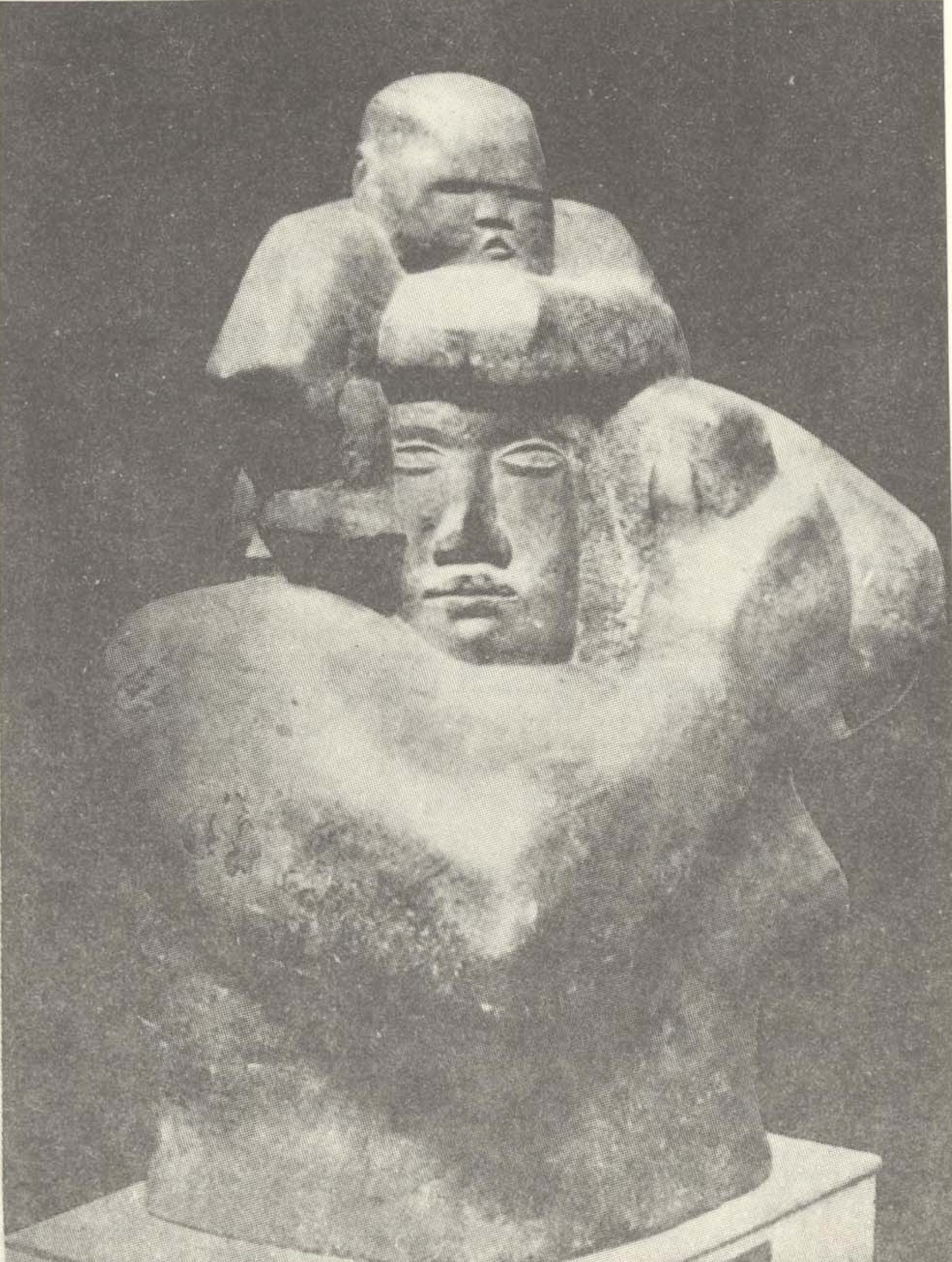
في كل فن من الفنون لا بد من وجود جذور ممتدة عريقة في الارض ، في المجتمع والعادات ، لان العناصر التي اعتمد عليها الفنان ، قد فرضت وجودها عليه ، وهكذا فعلى الرغم من أن الفنون تحتفظ بهويتها الخاصة ، الا انها تتخطى الحدود الاقليمية والقومية لتشغل حيزا عالميا واسعا .

وبهذا الشكل منحوتات مور تضحض رأي (روجر فراي) والذي ساد حتى بداية هذا القرن من ان الفن الانكليزي يعاني عزلة محلية قاطعة ، و (مور) هو أول نحات انكليزي تحرر من هذه الاقليمية ، فأعماله لها

العذراء والطفل (حجر) - هنري مور



أم وطفل (حجر) - هنري مور





شكل انساني يرتاح (برونز) - هنري مور

مكان في أعماق الناس من كل أرجاء الارض ، ولكي نفهم فن (هنري مور) أكثر ، علينا ان نبحث في حالة النحت البريطاني اثناء بدأ فاعلية الفنان المذكور :

حالة النحت قبل مور !؟

ففي فترة (الملكة فيكتوريا) والتي سادت من (١٨٣٧) وحتى (١٩٠١) كانت مدن بريطانية مليئة بالنصب والتماثيل الخاضعة لطريقة أكاديمية صارمة ، حيث العظمة والقدم ، وان أول من وقف في وجه هذه الفنون المعظمة والتي تنقصها العظمة كان (جاكوب أيبشتاين) (١٨٨٠ - ١٩٥٩) ، بعد أن قام بالدراسة في باريس على يد (رودان) ، ولقد طلب اليه أن ينفذ / ١٨ / تمثالا في عام (١٩٠٧) ، وذلك لتزيين بناء رابطة الاطباء البريطانية في لندن ، نفذ هذه المنحوتات على الطريقة التعبيرية ، وهذا ما جلب كثيرا من المجادلات الواسعة في صفوف الشعب البريطاني ، حيث أن هذه الاعمال خالية من المثال الكلاسيكي للجمال ، بل وجدت لتخدم مبالغات شكلية على حد تعبيراهم .

وفي السنوات السابقة للحرب العالمية الاولى وبعدها كان أيبشتاين معجبا بالناس المتفهمين ، ولاعنا للأكاديميين منهم ، وهو أول من قدر أعمال (هنري مور) وكتب بمناسبة افتتاح معرض الفنان الشاب عام (١٩٣١) :

- [اذا كان النحت يعني بالفصل علاقات بين السطوح ، فان هذا المعرض يقدم لنا مثالا رائعا والذي بامكان كل شخص أن يراه ، (هنري مور) يستحق تقدير كل النحاتين] ثم يتابع ايبشتاين ان النحت في بريطانيا ينقصه التوجه والخيال ، واعمال (هنري مور) تمتلك هاتين الصفتين ، فمن اجل مستقبل النحت في بريطانيا فابداع (هنري مور) هو ضرورة لازمة] .

ولم يحدث ابدا ان يساند فنان شيخ زميلا شابا بهذه الحرارة والصدق ، وعلى قدر ما كانت تلك المساندة قوية على قدر ما اكتسب (هنري مور) حماسة ، وعنفا في العمل ضد معارضيه الاكاديميين .

اما بمناسبة افتتاح معرض هنري مور لعام (١٩٢٨) في صالة (وارن) في لندن ، فان الناقد الفني لجريدة الصباح في تلك الفترة يعلن بانه من العبث أن يستمر (هنري مور) في القاء محاضرات في (النحت) على طلاب المعهد الملكي للفنون ، ويطالب بابعاده ، ولقد ايد الراي التجمع الطلابي للمعهد ، ولكن المدير المسؤول للمعهد السيد (ويليم روثنستين) يرفض الاستجابة لهذه الطلبات .

وفي الحقيقة يستمر الصراع بين انصار كلا الاتجاهين : في طرف يقع هؤلاء الذين يعلنون ان (النحت) يجب ان يكون تمثيلا صادقا للطبيعة ،



الملجأ (رسم) هنري مور



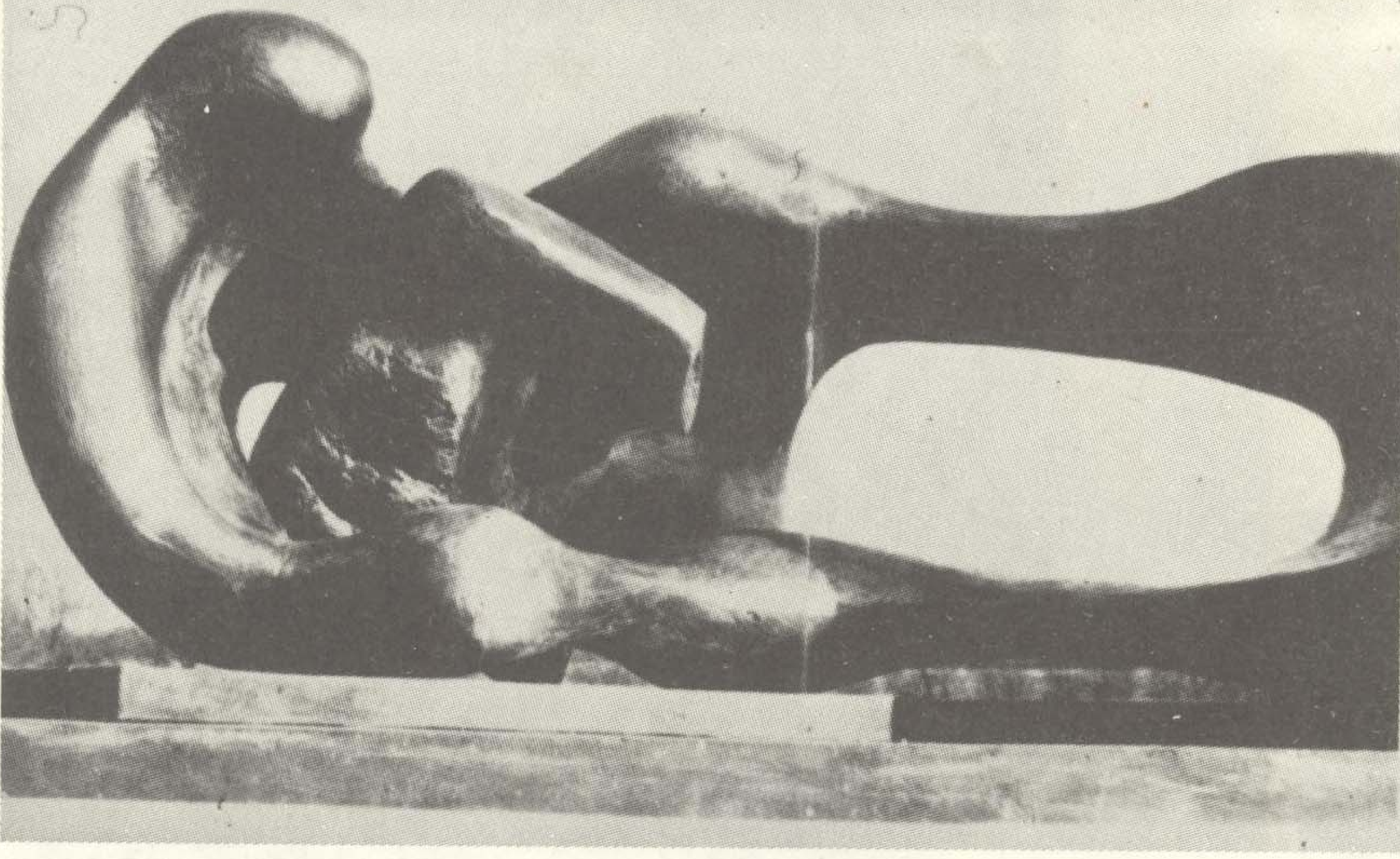
الملجأ (رسم) - هنري مور

يناسب مثال الجمال الشكلي لعصر النهضة ، اما في الطرف الآخر الذين يريدون تحرير الفن من قيوده ، وذلك للتعبير عن الحياة الداخلية للأشكال ، ولكي يتمكن الفنان من التعبير عن انفعالاته في بحثه عن جوهر الواقع ، وهذا الصراع جوهره التجديد في المفاهيم والاعتبارات الفنية ، والذي خاضته كل من فرنسا وايطاليا وروسيا بل كل اوربا يهدف الى اعطاء الفنان حرية أكبر في الابداع .

في بداية هذا القرن شق (رودان) طريقا لتطور النحت الحديث ، كما تم اكتشاف الفن الافريقي ، وفنون العصور الحجرية ، وذلك أكد وجود نماذج أخرى للتعبير في (النحت) ، برانكوزي الح على الاشكال المجردة ، في حين (ارشيبنكو) و (زادكين) و (هنري لوران) سجلوا انتصارات في التكعيبية ، والدادية وهي افكار تتحدى كل القيم المكرسة ، وهي تعلن سيادة التلقائية واللاشعور ، واللامعقول والجنوح المتطرف ، السريالية ، وتبحث عن منابع للايحاء داخل أغوار النفس ، والنحت في المعدن يصل الى تمويل الشكل المفتوح ، والى غزو عالم غني بالخيال ، وكل هذه الحركات الفنية التي ظهرت على الساحة الاوروبية في بداية هذا القرن كان لها الصدى في المملكة البريطانية .

اما (هنري مور) فلقد كان مجذوبا الى تلك التيارات المجددة وكان يتحين الفرصة المناسبة كي يهجر المعهد ، لكن الحاجة لتامين مصدر للعيش كانت تمنعه من خطوته هذه ، وبين عامي (١٩٣٠ - ١٩٤٠) شارك (هنري مور) في كل التظاهرات الفنية الرئيسية في بريطانيا : في عام (١٩٣٠) شارك في مجموعة (سبعة وخمسة) ، وفي عام (١٩٣٣) في تجمع واحد ، عام (١٩٣٦) في المعرض السريالي في لندن و (١٩٣٧) في المعرض السريالي في لندن و (١٩٣٧) في مجلة الفن التجريدي ، ودافعه التقرب من هذه الحركات الرغبة في تمثيل النحت كوسيلة تعبيرية فنية والحاحه على التجديد فيه ، وان الحاح (هنري مور) على التجديد لم يربطه بالمجموعات الفنية التي تعاون معها ، فنحته لم يكن (تجريديا) ولا (سرياليا) والمهم انه يتضمن (عنصرا انسانيا) و (قيما روحية) وبناءا نحتيا مستوحى من الطبيعة .

وفي مجلة مجموعة الواحد (unit one) التي ينشرها هربرت ريد في عام (١٩٣٤) كتب يقول : - [ان طريقتي هي ان أضع في اعمالي أكبر قدر ممكن الاسس التجريدية للنحت ، وسكب افكاري الخاصة ، فالكيفية التجريدية على ما يبدو لي هي (جوهرية) ولكن (العنصر الانساني) والنفسي على درجة كبيرة



أم وطفل مستلقيان (برونز) ـ هنري مور

من الاهمية ، اذا ما تم اتحاد هذين الامرين التجريدي والانساني ، فان الاعمال الفنية تبلغ قدرا عميقا من الاهمية .

وحسب رأي ، ان منحوتة ما ، يجب أن تحتوي بالدرجة الاولى على حيويتها الخاصة ، وليس الحديث هنا حول الحيوية التي تتأتى من الوجود اليومي ، من الحركة ، من فاعلية فيزيائية ، من ديناميكية الاشكال التي تقفز أو ترقص ، بل من القوة الداخلية التي ربما تحتويها أعمال فنية ما ، من حياتها الواسعة المستقلة عن الموضوع الذي تمثله ، هذه الحيوية القوية للاعمال الفنية ليست لها أي علاقة مع مفهوم الجمال ، ان هدف عملي الفني ليس (الجمال) الذي كان مألوفا في الفن الكلاسيكي الاغريقي ، أو ذلك من عصر النهضة ، بين جمال التعبير وقوة التعبير فارقا أساسيا . الاول يخاطب الحواس في حين الثاني له حيويته الروحية الاكثر غنى ، والاكثر تأثيرا . و (هنري مور) يعلن بأن الفنون التي تبحث عن الكمال لا تهزه ، وان كل فن مليء بالحيوية يحركه حتى وان لم يكن تاما ، وان فنانينه المفضلون ك (ميكل انجلو) و (رامبرانت) و (سيزان) وغيرهم يملكون عنصر الرعشة في فنونهم ، عدم الاستقرار والديناميكية التي تبرز صراعا ما .

ان النحت عند (هنري مور) ليس مجرد تأثيرات ظلية كما في التصوير بل هو حقيقة قائمة موجودة وبامكاننا أن ندور حول عمل فني نحتي ، وان نكتشف مشاهد مختلفة تبعا لموقعنا من العمل ، انه يشغل وجودا كأي شيء قائم في الطبيعة ، و هنري مور كما هو حال كل الفنانين يعتبران الطبيعة معين لا ينضب من أجل الفنان ، فالخبرة في الحجم يمكن تعلمها من ملاحظة عظمة أو حصى أو نبات أو شجر أو هيئات انسانية ، وان الجسم البشري مبني فوق هيكل عظمي قاس ، وحين تطوى الرجل مثلا تحدث مقاومة من الداخل باتجاه الخارج ، وهذه هي التي تعطي التشكيل حيويته ، ولهذا فعلى النحات دائما ان يسعى الى تحرير الالحاح المتأتي من الاعماق بل تحرير القدرة الكامنة في المادة أيا كان نوعها .

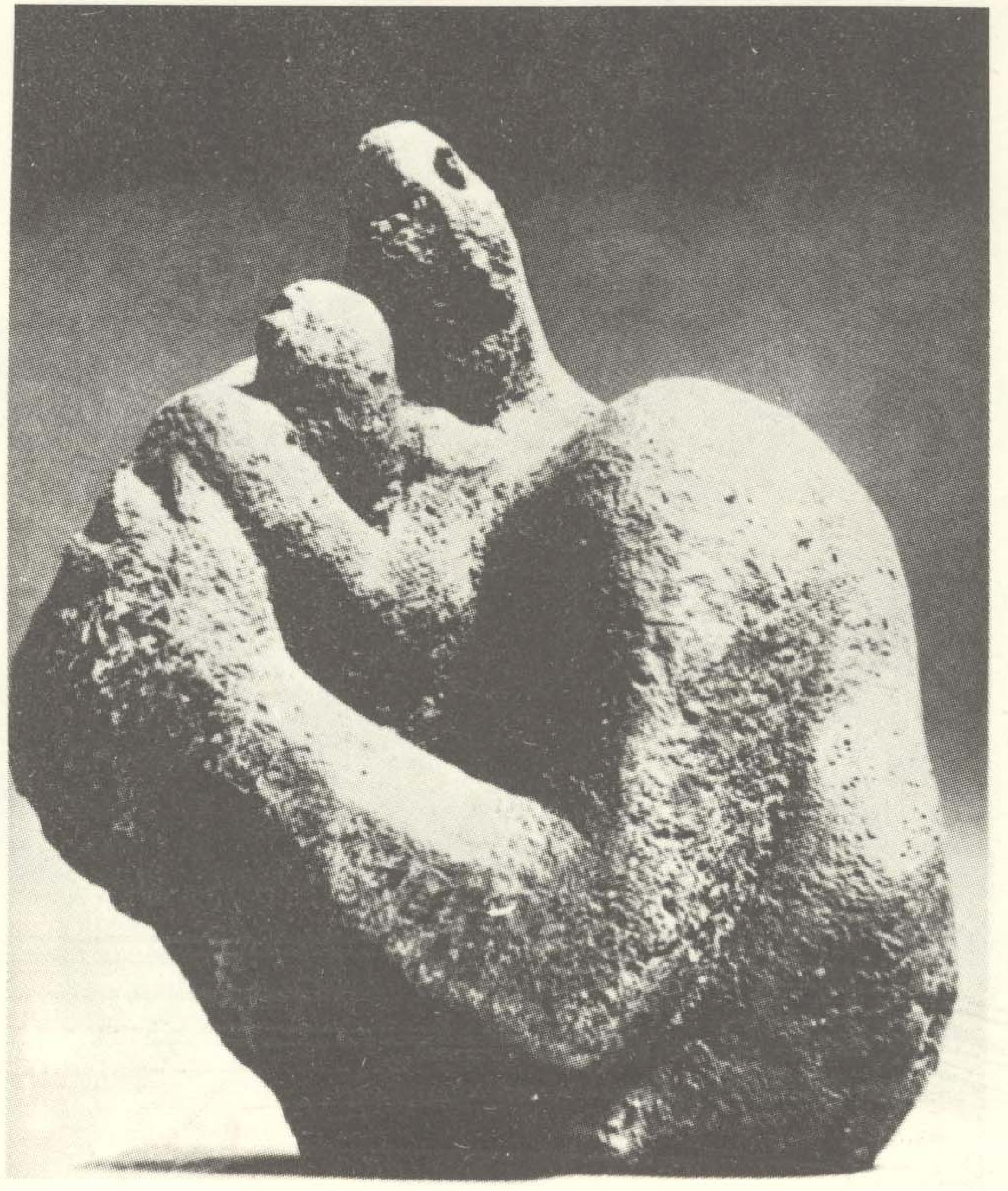
طالما أن (النحت) حركة الكتلة في فراغ بشكل متوازن ، فان (هنري مور) لم يبحث عن فراغ مبتكر ، بل فراغ أملته عليه الطبيعة والوسط ، كما لم يتوان (هنري مور) عن استخدام أول فراغ في قطعة صخرية كنقطة بداية أو كالهام ، وهو بذلك حاول ان يقلد الطبيعة التي تبدأ بشكل مفتوح ، ومن ثم تحدث فيه المغاور والكهوف .

أما عن الزمن في أعمال (مور) فلقد توضعت أعمال (مور) في زمن توقف في لحظة ، فهي ترفض التاريخ ، تقدم مثالا لمنعطف انساني أصيل ، انها العودة الى نقطة الانطلاق ، حاذية حذو الفنون البدائية .

في أعماله توجد سلسلتين بارزتين ، الام والطفل ، والمرأة في حالة الراحة ، والملامح العميقة لفن (هنري مور) تنزع الى هدف واحد هو التعبير عن الانسان الانسانيات في أعماله تظهر الانسان على انه قدرة فاعلة

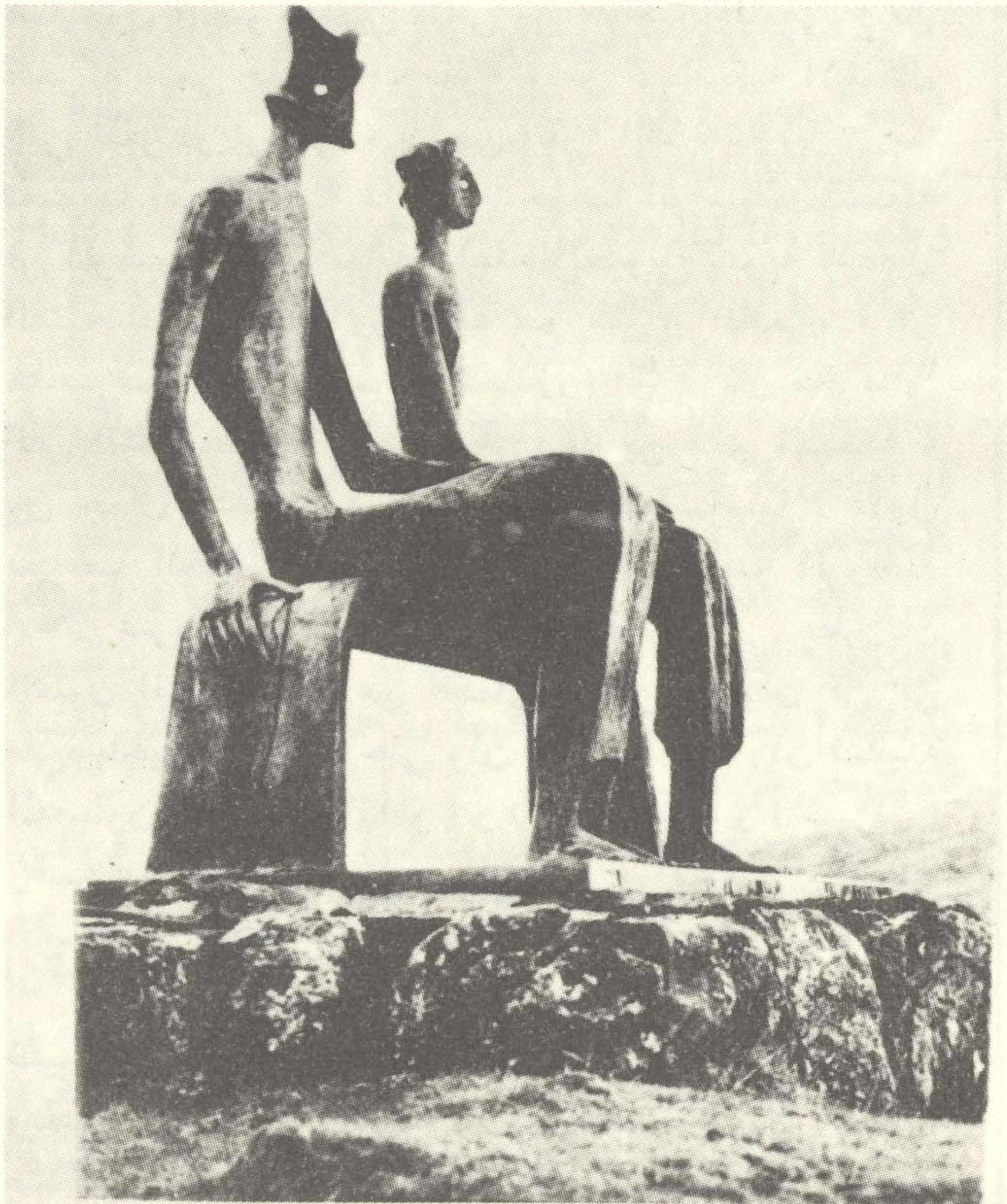


عائلة - (برونز) - هنري مور

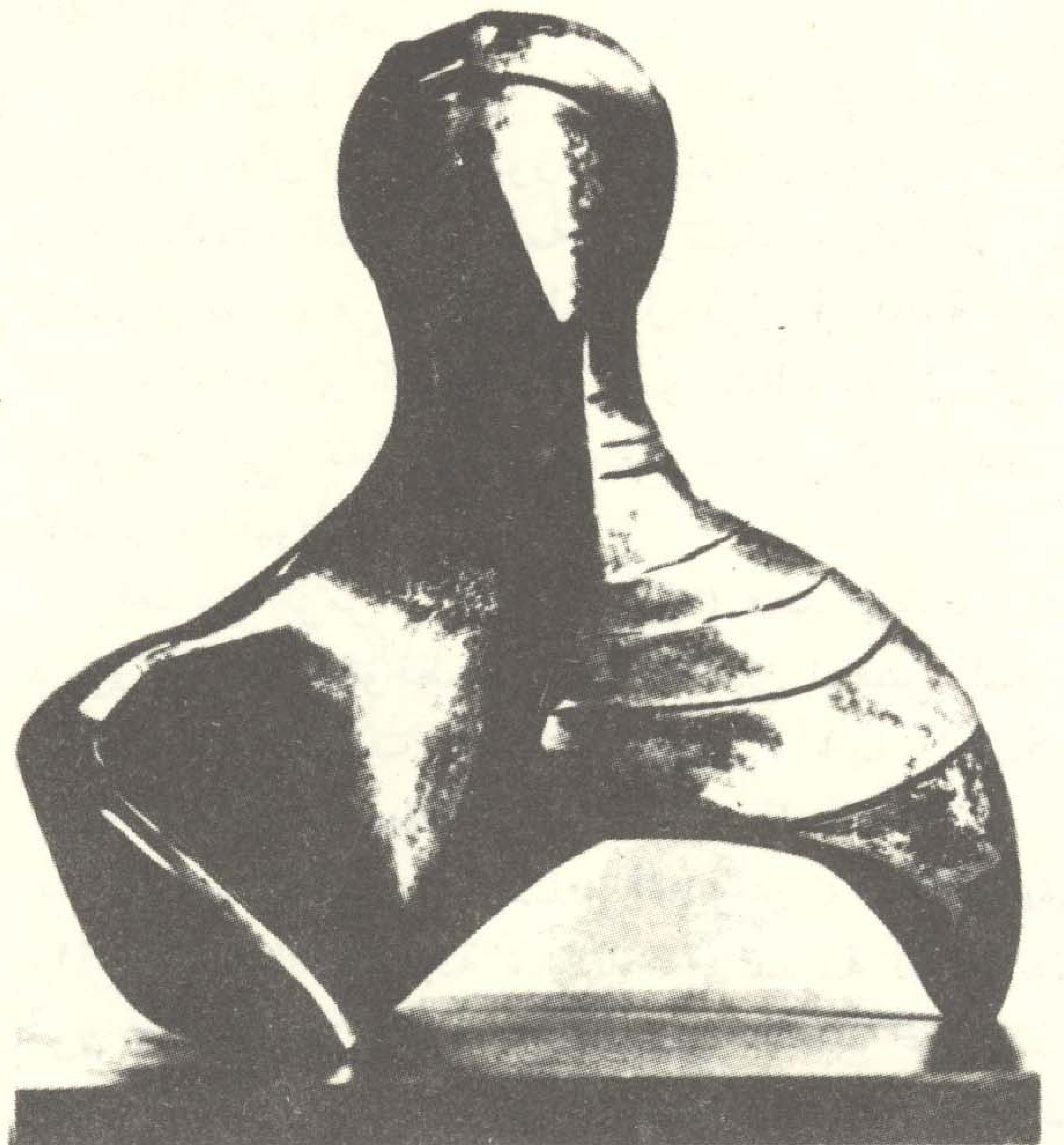


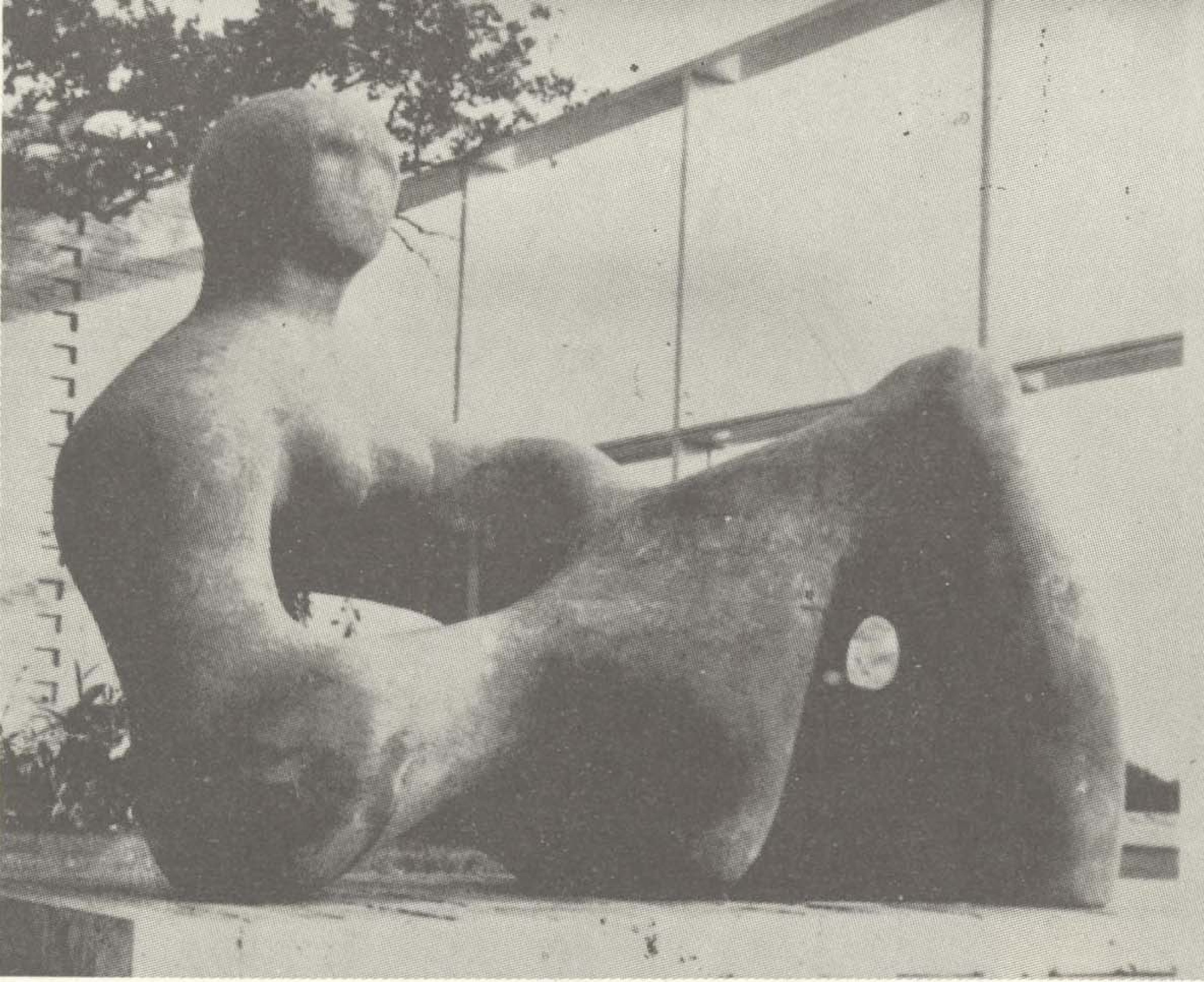
ام وطفل (برونز) هنري مور

الملك والملكة (حجر) هنري مور



رأس مع خوذة (برونز) هنري مور





شكل انساني مستلق (برونز) - هنري مور

في صراع الحيـاة ، بل النبل الانساني ، والكرامـة الروحية ، كنز كبير من الخيرات موجود داخل الانسان، كما اعتقد (مور) بأن الفن الحقيقي هو الفن الذي يوقظ الرغبة القوية في الحياة ، وهو يعتقد أيضا أن على الفنان أن يزرع التفاؤل ، وهو على كل حال ـ أي الفنان ـ كل فنان متفائل الى درجة ما ، والا لما استطاع أن يبتكر ، لانه يعرف بأن فنه سيكون مقدرا وبأنه يوجد في هذا العالم شيء يستحق أن نعبر عنه .

هنري مور والتصوير :

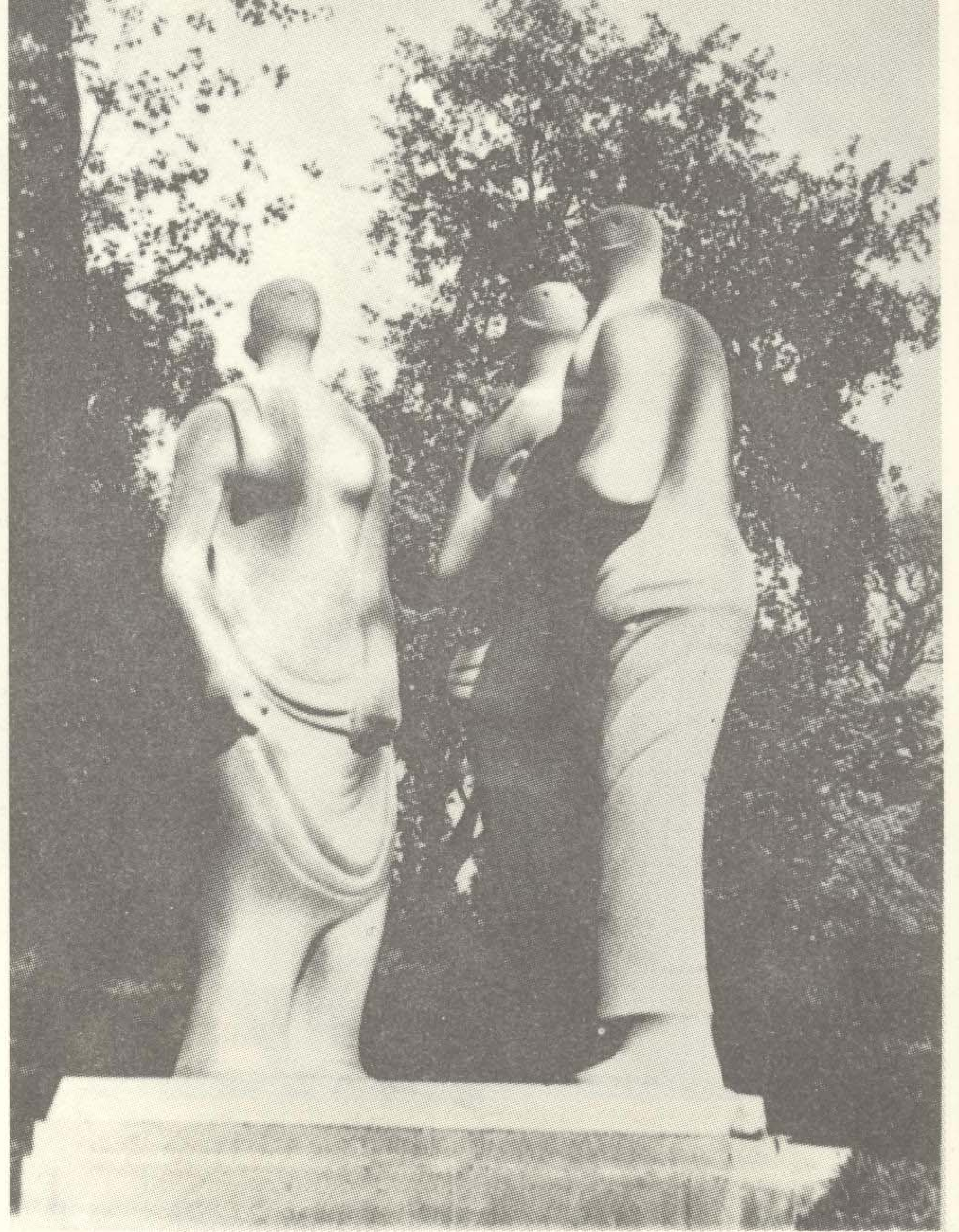
في رسوم (هنري مور) أثناء الحرب نتلمس عظمة جبارة وبصراحة هي شبيهة بتلك التي (لميكل انجلو) (قوة الخطوط وغناها ، تقدم القوة الداخلية المنبعثة ، حقا انها رسوم و (نحات) في تنفيذها استخدم تقنية خاصة وذاتية ، العمق غامق جدا ، وهو مصور بالالوان المائية ، الاشخاص مرسومة بالحوار الابيض وبالحبر الاسود ، التأثير التشكيلي عظم والتضاد بين الابيض والاسود يعطي طاقة تعبيرية مأساوية كبيرة للمشهد ، وكان (هنري مور) يذهب مساءا الى محطات (الميترو) حيث كان يأوي الكثير من السكان ، مع اغطيتهم كي يفترشوا الارض خوفا من الغارات الجوية ، وبعد أن امتلئت الملاجىء ولم تعد تستوعب المزيد ، المنظر منظر الاكوام البشرية داخل تلك المحطات يثير فيه كثيرا من التأملات ، ولم يكن بمقدوره أن يصور تلك المشاهد مباشرة ، بل عليه أن يرسمها بعد أن يعود الى المنزل ، وكان يستطيع النحت بدلا من الرسم ، لكنه اختار الرسم لانه اراد أن يأخذ وضعية أكثر انفتاحا تجاه العالم الخارجي ، ما يتحرك داخل رسومه هو انسانيتهم بالضبط ، (مور) فهم مأساة الانسان ، وعبر عنهـا من خلال حجم الانسان وشكله ، لكن بعد أن ابتعدت المعارك الجوية عن سماء بريطانيا ، نزل لمناجم الفحم ليختار مشاهدا من حياة عمالها ، تلك المشاهد التي خلدها (مور) وليس لها مثيل في تاريخ الفن علـى الاطلاق :

أما المرحلة الثالثة من نشاط (هنري مور) الفني فتقع بين عامي (١٩٤٣ ـ ١٩٥١) عندما قام برحلة الى اليونان حيث احتك ولاول مرة وبشكل مباشر مع فنون الاغريق .

في السنوات الثمانية الاخيرة ينجز هنري مور (٤٨) عملا نحتيا ، والتي عددا منها بعنوان (العذراء والطفل) من كنيسة (سان ماثيو) ، مجموعة الثلاثة هيئات من منتزه (بايرشيا) من لندن .

شكل في وضعيـة الراحـة من المتحف الوطني الحديث للفنون في باريس ، اضافة الى سلاسل (الام والطفل) وشكل في حالة راحة يشرع في ثلاثة سلاسل جديدة : العائلة ، شكل انساني مستلق ، وشكل منتصب ، حيث يعطي اهمية خاصة العلاقة بين الداخل والخارج في أشكاله وكذلك نفذ سلسلة من الاعمال تحت عنوان الخوذة .

ونتيجة لأعمال (هنري مور) ، تطورت سمعته شيئا فشيئا الى ما خلف حدود بريطانيا . ففي عام



ثلاث أشكال انسانية (حجر) هنري مور



امرأة مرتدية (برونز) - هنري مور

(١٩٤٦ و ١٩٤٧) معرض كبير لأعماله الماضية يقام في (نيويورك) و (شيكاغو) و (سان فرانسيسكو) وفي (باريس) و (بروكسل) أقيم معرض في عام (١٩٤٩) وفي البندقية يحصل على الجائزة الاولى عام (١٩٤٨) مجلس الشورى البريطاني يتكفل باقامة معارض لأعماله في كل من (هولندا) و(المانيا) و(سويسرا) و(اليونان) و (المكسيك) و (استراليا) . واضافة الى معارضه الخاصة ، شارك في معارض داخل المملكة المتحدة وخارجها .

وعند نهاية الحرب يجهز عدته كنحات لتنفيذ طلب من أجل كنيسة (سان ماثيو) في (نورثامبتون) (العذراء والطفل) ليمثل الحالة الانسانية والانفتاح باتجاه الواقع الخارجي ، والتي نلاقيها في رسومه أثناء الحرب ، وتستمر بشكل طبيعي في منحوتاته ، ففي منحوتات (هنري مور) في تلك الفترة خطين ثابتين تابعهما باستمرار (الام والطفل) اشكال في حالة الراحة ، والاولى تتخذ طابعا أقوى ، لكنه حينما بدىء في التفكير في عمله الديني المعروض عليه (العذراء والطفل) تسائل (هنري مور) نفسه :

ـ ما الاختلاف بين الفن الديني والدنيوي ؟

واجاب عن السؤال، يصعب التعبير عنه بالكلمات ، وكل ما يمكن ان يقوله ، هو أن (العذراء والطفل) يجب ان تمتلك قدرا معينا من النبل ، من الجدية ، والعظمة، والتي تخلو منها حسب العادة المنحوتات الدنيوية ، ونفذ (هنري مور) عمله هذا فبدا التمثال يملك شيئا من صفة النصب التذكارية ، الحجوم وكانها بضعة اعمدة ، التمثيل التشخيصي القريب من الشكل الواقعي يبدو هنا أكثر منه في بقية أعمال مور ، التناظر مدحوض من خلال حركة الاذرع المختلفة ، من خلال السطوح المتضادة . (هنري مور) حاول أن يعبر عن الروحانيات من خلال عناصر تشكيلية خالصة ، وباسلوب حديث بتناول الاعراف الفنية الدينية . ومنحوتة اخرى تتخذ نفس المنحى ، هي تمثال (من وارتنفتون) ، اقيم بمناسبة (ذكرى شريستوفير



شكل انساني مستلقٍ - هنري مور

مارتين) اول مدير فني لصالة (دارتنفتون) التمثال ليس فيه شيء من معالم التمثال المعد ليكون نصباً تذكاريا . انها هيئة من حالة الراحة حيث نعود مرة مرة اخرى امام الانسانيات ، التي تتضمنها أعمال (هنري مور) ، من خلال هذا التمثال تنبثق العظمة والخلود ، وهناك عمل آخر يلتقي مع العملين السابقين هو مجموعة من الأشكال مرفوعة في (منتزه باترشيا) من (لندن) بناء السطوح متعايشاً مع التقنية والحجوم الهندسية ، حيث البساطة تبلغ غايتها ، فالرؤوس مجموعة اسطوانات مع ثقبين في اماكن العيون وفي هذا العمل (هنري مور) للبحث في مسائل الشكل ، :

[هناك ثلاثة وضعيات اساسية للهيئات الانسانية، واحدة تستند على الارجل ، والاخرى تجلس ، والثالثة مستقلية ، من أجل النحت في الحجر ، الوضعية الواقفة ليست مناسبة ، الحجر عظم الساق ، الاغريق البدائيون حلوا هذه المشكلة باستخدام الالبسة الطويلة حتى قاعدة المنحوتة] .

يرفض (هنري مور) طريقة الاغريق الكلاسيكيون باستخدامهم سنادات والتي هي بمثابة قاعدة ، بل يفضل استخدام الثياب من اجل ثبات عمله كما في الهيئات الانسانية الثلاثة الواقفة .

(العذراء والطفل) تمثل وضعية جالسة ، النصب التذكاري من (دار تنفتون) يمثل وضعية مستقلة ، امام مجموعة منتزه (باترشيا) فهي مؤلفة من ثلاثة اشكال واقفة ، وهكذا فالوضعيات الثلاثة التي تكلم عنها (هنري مور) نفذها عبر سطوح قاسية في الصخر

اما بقية الأعمال من هذه الفترة فهي مصبوبة من (البرونز) ، تلك وهنالك فارق بين أن تنحت وأن تبني عملا نحتياً ، عندما ينحت الفنان عملاً في الحجر يتعامل مباشرة مع المادة ، وكذلك في الخشب حيث يتحاور مع الكتلة الى ان يصل بها الى الشكل المطلوب وما اقتطع من تلك الاجسام الصلبة اقتطع ولا امكانية الى الرجعة ، واعادة ما تم ابعاده بغية الوصول للشكل النهائي ، أما ان تبني عملاً نحتياً من (الطين) ، ليكون فيما بعد حجماً صلباً ، فان ذلك يتطلب الكثير من الحذف والاضافة واعادة النظر في العمل الطيني ، أو في قالب الجص ومن ثم يتم صب العمل برونزاً ، الحجر يعتمد على توازن السطوح في حين (البرونز) يتطلب توازن قوى ، وبهذا فمن الاسهل عمل فراغات وفتحات داخل البرونز حيث للفنان مطلق الحرية في التعبير .

ومصداقاً لما قلناه هو ذلك الشكل المنفذ من عام (١٩٥٠) والموجود في (شوهيد) انها مشغولة عبر تكوين من الأشكال الاسطوانية ومن صفائح (البرونز) والذي يرينا الجسم الانساني ، جسم انساني فخور ينتهي براسين كشكل اسطوري يوحي بالرهبة والعمق

أما مجموعة (العائلة) التي انتهى من تنفيذها عام (١٩٤٩) من البرونز ، فالعمل له صلات قربى مع (الأم والطفل) لكن يضاف هنا (الأب) وهم يجلسون



أم وطفل (برونز) - هنري مور



أم وطفل (رخام) - هنري مور

على مقعد حيث يرتبط الوالدان من خلال جسم الطفل وهم يحتضنونه ، والتشابه مدحوض من خلال الرؤوس المختلفة شكلاً وحجماً ، ومن خلال الاتجاه المختلف الارجل ، لكن العمل ينتظم عبر تناغم كلي ، أما عمله على شكل راحة من عام (١٩٥١) فالحجوم أصبحت أضخم وأقوى والفراغات أصبحت ذات أهمية أكبر ، أما الحركة فلقد اصبحت اكثر حيوية ايضاً . في بداية عام (١٩٥١) تبدأ مرحلة ثالثة من النشاط والعطاء الفني كثير من المنحوتات في عام (١٩٦٩) تنتظر دورها على الرغم من أن سن (هنري مور) جاوز السبعين .

ان المعارض تضرب مشارق الارض ومغاربها ، البلدان الاسكندافية والمانيا الغربية وايطاليا وهولندا بلجيكا والولايات المتحدة الامريكية والبرازيل وفنزويلا والمعارض المتجولة التي اقيمت في (المكسيك) . ومنذ العام (١٩٥٥) والى اليوم معرض متجول تموله (بريطانيا) يقوم بجولة حول العالم معرجاً الى البلدان الامريكية اللاتينية ، وتلك من افريقيا وآسيا ، يحوز على ألقاب وميداليات كثيرة وعديدة جدا ، ميدالية ذهبية من مدينة فلورنسا ، وكثير من جامعات العالم تمنحه لقب دكتور .

مع كل هذا المجد (هنري مور) يبقى بسيطاً ومتواضعاً ومليئاً بالانسانية ، ويستمر عمله بنفس الروح والواقعية على أرض الواقع ، والكتب حول اعماله تستمر ايضاً بلا انقطاع عدا عن المجلدين الثاني والثالث من قبل (هربرت ريد) احدى وعشرون كتاباً ظهر حول أعمال هنري مور منذ عام ١٩٥١ والى اليوم في بريطانيا ،امريكا وفرنسا والمانيا الغربية وهولندا واتشيكوسلوفاكيا وهنغاريا .

أما عن الأعمال التي انجزها خلال هذه الفترة فهي (٢٥٧) عملاً والتي انجزها خلال (١٨) سنة ، سنختار منها عدة نماذج ، وتنقلاته في اليونان ايقظت فيه الاهتمام بالجذع الانساني ، جذع مغطى ، ومحارب وترس ، وامرأة مرتدية وجالسة ، ويحدثنا عن كيفية ابتكار الجذع المغطى :

[شكل في حالة واحدة وقمت بعمله من اجل بناية (تيم و ليف) في (لندن) لا يمكن صبه دفعة واحدة من (البرونز) لأنه كان كبيرا جداً ، الصباب قسمه الى خمس قطع : الراس والجذع واليدين والرجلين قبل ان تبدأ عملية الصب في (البرونز) قمت بتفحص القوالب ، وعندما رايت الجذع منفصلاً ، ادركت ان له



شكل انساني يستريح (خشب) هنري مور

شكل انساني يستريح (حجر) - هنري مور



حياة تشكيلية ووجودا مستقلا ، بعد أن صبت كل الاجزاء بالبرونز ، طلبت قالب الجـذع الجصي ، وحذفت منه ما بدا لي انه ليس ضروريا ، كما أجريت عليه بعض التعديلات ، بدون راس بدون أذرع ، الجذع الناتج يشابه عمل فني قديم ، لقد سررت ودهشت من هذا التشابه ، حيث ان الجذع احتفظ بالقياس ، والأبعاد الاساسية للهيئة ككل ، حينما تم صب هذا الجذع برونزاً ، وضعته عند واجهة عملي ، واريتـه للزوار الذين يعودنني قائلاً : الترحال في اليونان أثر في كثيرا ، أكثر مما كنت أتوقع] .

النحاتون الاغريق القدماء عرفوا سر هذه الأمور الجوهرية ، وكل جزء من منحوته ما كان مدروساً ومبيناً بحيث يكون جزءاً من قياس الكل ، كسر من عمل ما ، يكفي لكي يتم تبعاً له كل العمل المفقود ، الجذع المفطى المذكور ليس الا كسراً (جزء من كل) لكنه يحمل قياساً داخلياً وروحاً داخلية للعمل ككل ، ربما يوجد



جذع بشري برداء (برونز) هنري مور

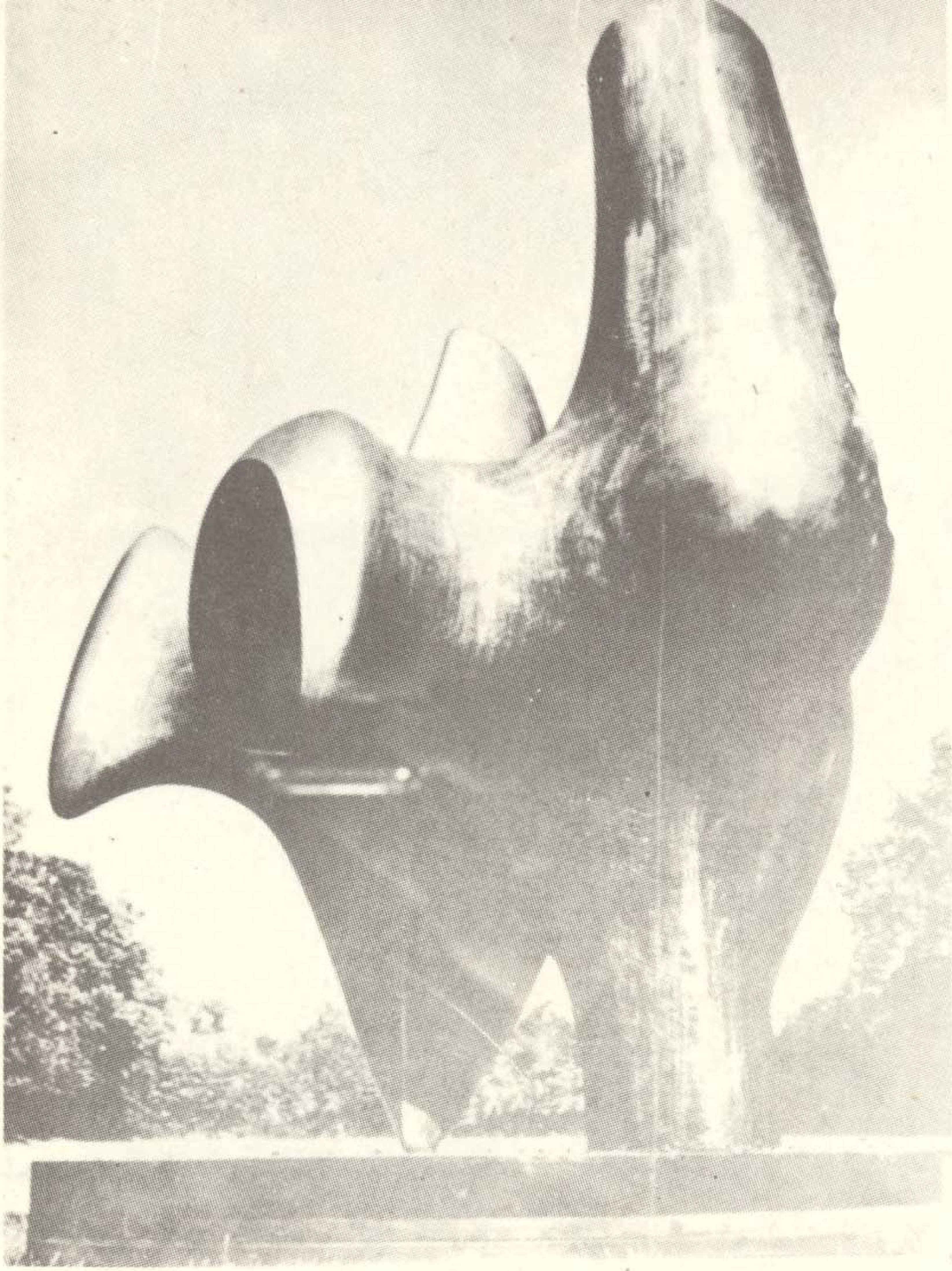


تكوين من ثلاث قطع (برونز) - هنري مور

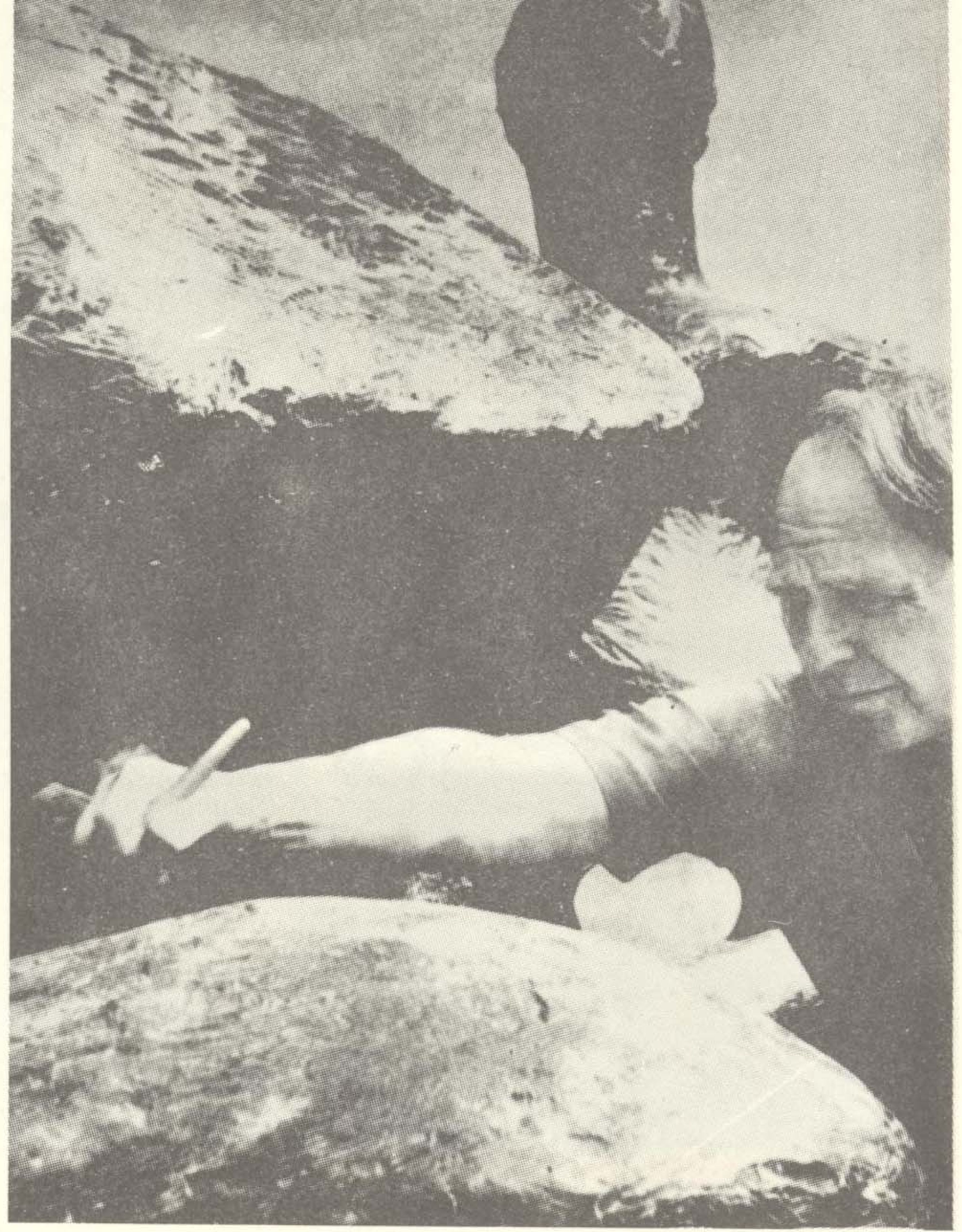
كحجم مستقل لأن بناءه الداخلي يحتوي على الخصوبة من جهة ، وعلى قدرة ايحاء ببقية الاجزاء المفقودة من جهة اخرى الغطاء فوق هذا الجذع أو بالنسبة للمراة الجالسة ليس عنصراً تزينياً بل هو عنصر بنائي وتعبيري يدخل في صلب الموضوع ، طيات الثياب تفطي العمل حرارة روحية خاصة ، اما عمله المسمى (المحارب والترس) نجد فيه جمال التماثيل القديمة [اليونانية والمصرية] الرجل الذي له ذراع وساق مقطوعة ، على الرغم من الجراح المثخنة فهو يمضي المعركة ، والترس هذه المرة لم يعد للحماية فقط ، بل للهجوم ولاستخدامه عداة قتالية ، كثيرون من المعلقين وجدوا في هذا العمل وجه الشعب الانكليزي اثناء معارك لندن .

(الملك والملكة) عمل فني يذكرنا بالمثيولوجيا القديمة، يجلس كلا الملك والملكة على مقعد واحد تخيم عليهما العزلة ، هذه الأذرع والأجسام المتطاولة ، وتعود الى عالم يختفي وراء التاريخ ، الأيدي والأرجل مشغولة بشكل قريب للواقع ، اما الراس فليس له معالم مالوفة ثقب واحد يوحي بالعينين . اما التكوينات الشاقولية فمن خلالها نخرج من تأثير الفنون القديمة ، العنصر التمثيلي أو التشخيصي قليل الوضوح هنا ، والنزعة نحو التجريد تتجلى بشكل واضح ، هذه الأشكال تخرج من الارض وكأنها جزء منها نمى وترعرع في أجوائها ، وهي ترتفع باتجاه السماء كبضع اسئلة صامتة ، عبر انسيابات نحتية متماسكة ، يمكن استشفاف هيئات انسانية منها ، أو أحيانا ليست الا بناءا تجريديا غنيا بالمعاني السحرية .

وهذه الأعمدة الحجرية بغض النظر عن تلك الخلفيات الأدبية التي تلفها أو تختبىء خلفها فهي من ناحية تشكيلية قوية متوازية مترابطة الأجزاء كظل



رامي السهام (برونز) هنري مور



هنري مور يعمل في الهواء الطلق -

منحوتات (هنري مور) .

عالج (هنري مور) العلاقة بين البنـاء النحتي والبناء المعماري عبر عمله شكل على وضعية راحة ، والعمل فعلاً يبدو على أنه جزء من مبنى منظمـة (اليونيسكو) بباريس ، فهو نحتي نصبي من الحجر يبلغ طوله ٥ أمتار ووزنه (٣٩) طنا .

المنحوتات ذات الكتلتين تمثل ذروة ما توصل اليه (هنري مور) حيث أن القطعة الواحـدة التي يتم فصلها الى قطعتين تخبيء مفاجات عظيمة ورؤى غير متوقعة وعديدة ، والعمل النحتي المكون من قطعتين يعطي امكانية لتمثيل مشاهد مختلفة في نفس الوقت ، وهذا مما يثير اجواءاً ساحرة خاصة حيث يدخـل المشهد (الخلفية) ضمن عناصر التكوين .

وفي نهاية هذه الرحلة السريعة مع (هنري مور) واعماله نتوقف قليلاً امام بعض اعماله الرخامية التي انجزها عام (١٩٦٧) وهي حلقة متاخرة من سلسلة (الام والطفل) كتلتين من الرخام تجلسان متواجهتين وجهاً لوجه وعبر حركة مليئة بالحنو ، توشمها سطوح مصقولة ناعمة ، اما الفراغ الذي يجمع كلا الكتلتين فيعطي نفحاً دافئاً ، ينبعث من هذا العزف الذي طرفاه (الرخام) و (الفراغ) بدانا رحلتنا مع اول حلقة من (الأم والطفل) حيث السطوح تعبر عن القوة الداخيلة وننهي رحلتنا مع (الأم والطفل) ايضاً حيث المـادة تحولت الى موسيقى دافئة ترافق نبضات القلب .

وهكذا تنقل (هنري مور) في فنه كثيراً لكنه حمل معه العنصر الانساني حيث رحل ، نبع الالهام ، بالنسبة له كان (الحياة والطبيعة) ولم يتوقف عن المشاهد الخارجية للواقع بل مضى بعيداً الى جوهر الاشياء الى مغاور الحقيقة التي لم تطفيء بعد ، بصمات أنامله على (النحت المعاصر) لا تحتاج الى برهان ، لقد كان مجدداً ، لكنه بقي اميناً لقواعد النحت الاولى ، وهو النحات البريطاني الذين حلق في سماء العالم متخطياً حدود وطنه .

بدر الدين أبو غازي

ناقداً فنياً

خليل صفية

صورة شخصية - بدر الدين أبو غازي .



فجعت الحركت التشكيلية العربية المعاصرة برحيل الناقد الفني بدر الدين أبو غازي الذي مثل في قراءاته الصحفية للمعارض ، ودراساته النقدية مرحلة من المراحل التي مر بها النقد في الوطن العربي والتي ليست بمعزل عن مراحل تطور الحركة الفنية ، وقد اتيحت لي فرصة اللقاء معه لاكثر من مرة ، والبحث في مشكلات النقد ، وسبل تطوير حركتنا الفنية عبر الهوية العربية الاصيلة .

كان (بدر الدين أبو غازي) يؤكد - دائما - على التراث بمختلف مصادره وجمالياته وقنواته ((التاريخية)) ((المتحفية)) ((الشعبية)) ويسعى لربطه بالهوية (محمود مختار) الذي مثل في بحثه الفني ماهو استمرار تقليدي للنحت المصري القديم ، وقبل البحث في تجربته النقدية والكشف عن دورها وأهميتها وما وصلت اليه من تطور ، نقدم لمحة موجزة عن حياته.

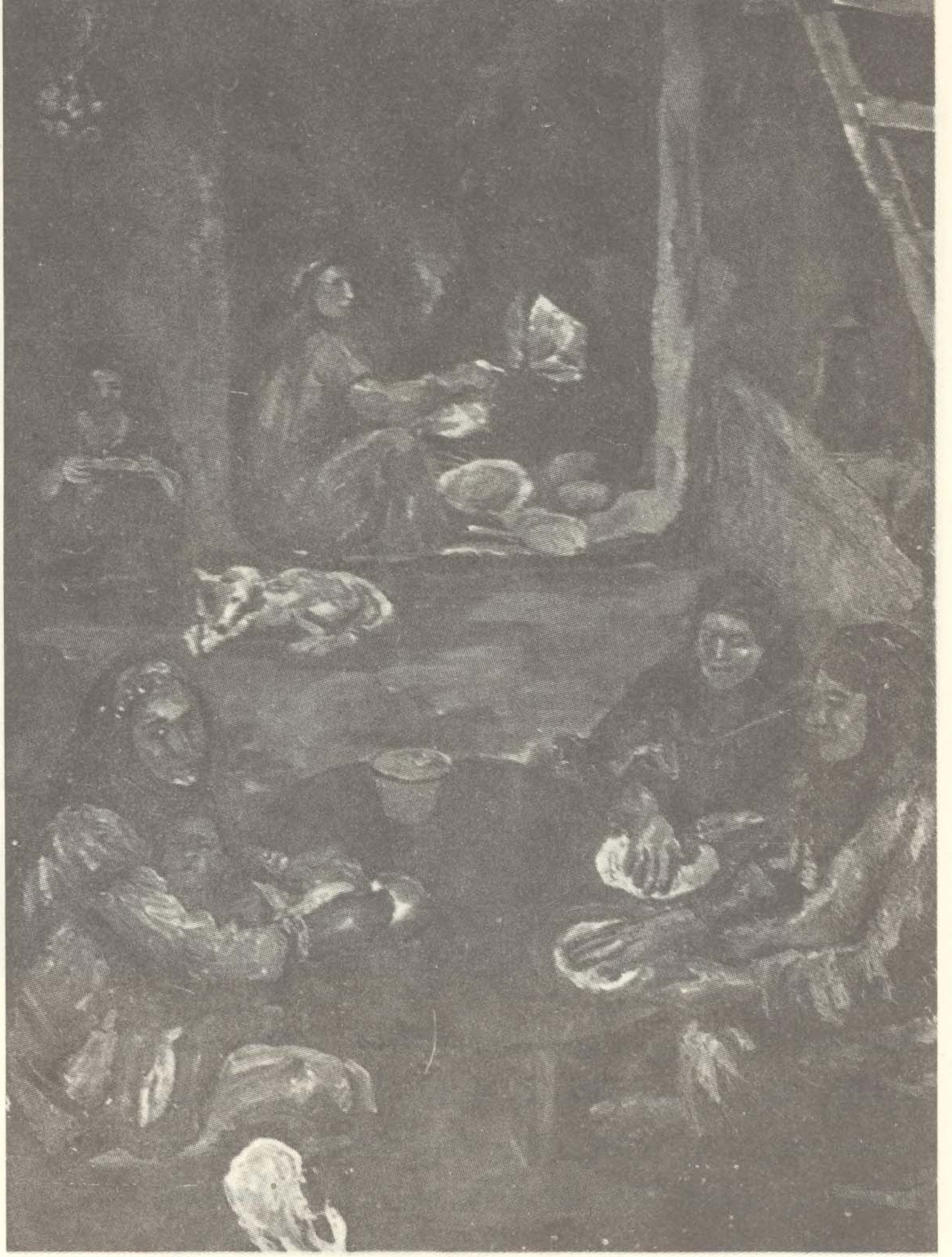
ولد (بدر الدين أبوغازي) في القاهرة عام (١٩٢٠) م درس القانون والاقتصاد - تولى عدة وظائف في الخمسينات وشارك في لجان الفنون المختلفة ، في عام (١٩٦٢) م حصل على جائزة الدولة للنقد الفني ، وقدم عدة كتب عن خاله النحات مختار [مختار حياته وفنه عام ١٩٤٩ م] مختار ونهضة مصر (باللغة الفرنسية) - المثال مختار عام ١٩٦٣ م - كما اصدر كتابا عن الفنان المصور محمود سعيد عام (١٩٦٠) وفي عام (١٩٧٣) م صدر كتابه (الفن في عالمنا) - وفي عام (١٩٧٥) قدم آخر كتاب له تحت عنوان (جيل من الرواد) ولا نعلم هل ثمة مخطوطات تركها قيد الطباعة ، في عام (١٩٧٠) م تولى منصب وزير الثقافة،



محمود سعيد - النزهة - زيتي - ١٩٣٥ - مصر .

عمل مستشاراً للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، شغل منصب رئيس تحرير مجلة الثقافة العربية للفنون والآداب ، عضو مجلس كلية الفنون التطبيقية ، عضو معهد ليوناردو دافنشي للفنون،عضو مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، رئيس جمعية محبي الفنون الجميلة بالقاهرة ، وكان مولعا بخاله النحات (محمود مختار) وحين رحل أخذ على عاتقه متابعة الدعوى التي أقامها (مختار) على الدولة لخلاف حول تمثالي (سعد زغلول) ، فقد فسخت الدولة العقد ولم تقدم شيئا لمختار ، وحين . رزق بطفل أسماه (محمود مختار) ، كما اندفع منذ بداياته لتأليف كتاب عن حياة (مختار) وفنه ، كان كتابا متواضعا ، لذلك عاد لتأليف كتاب آخر بعد أن نضجت تجربته النقدية .

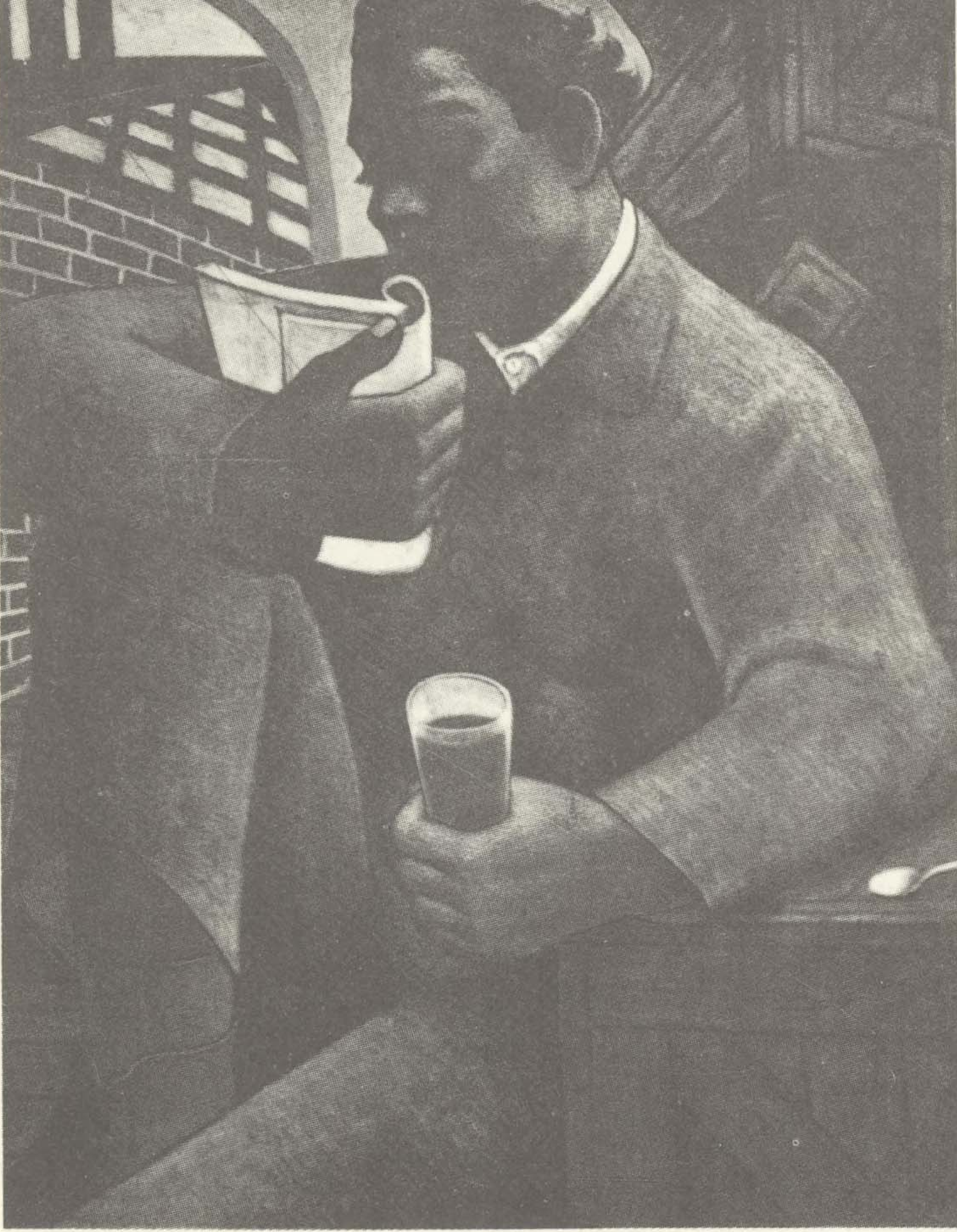
واذا كانت (الستينات) هي المرحلة التي تجاوز فيها (بدر الدين أبو غازي) الجانب الانطباعي والادبي في ممارسته النقد الفني ، فماذا عن تلك المرحلة والتي توزع اهتمامه فيها على جانبين ، الاول التعريف بأعلام المدارس الفنية الغربية ، والثاني متابعة النشاط الفني من معارض فردية وجماعية ، والبحث في الاتجاهات الفنية في مصر - خاصة - والوطن العربي عامة - ، مع التأكيد على الجيل الذي عايشه (جيل الرواد) ، فقد كانت كتاباته حول الاجيال اللاحقة محدودة جدا ، في حين نرى اهتمامه واضحا بتجارب جيل الرواد ، فقد كتب الكثير عن ذلك الجيل عبر الصحف والمجلات والكتب التي أصدرها وآخرها كتابة (جيل من الرواد) ، ولا نراه في ذلك متعصبا لجيل دون آخر بل نراه صادقا لانه كتب عن الجيل الذي عايشه وشهد تطور تجاربه ومثل مرحلته،وهكذا عمل على التعريف بتجارب ذلك الجيل في النحت والتصوير ، وكنتيجة لثقافته المتنوعة المصادر واطلاعه على الفنون الاوروبية ، فقد ساهم في تعريف القارىء



محمد ناجي - الخبز - زيتي - ١٩٥٢ - مصر .

العربي بحياة ومن العديد من فناني الغرب ، من (عصر النهضة) الى (بيكاسو) مرورا بأبرز الفنانين والمدارس والاتجاهات ، وكانت مجلة (الهلال المصرية) في تلك المرحلة منبرا أساسيا من المنابر التي مارس على صفحاتها الكتابة الفنية، وقد خصها بالتعريف بالفنانين وبالمدارس الفنية الغربية ، في حين كان يمارس الكتابة عن رواد الفن في مصر ويتابع النشاط الفني في مجلة (المجلة المصرية) ، وأذكر أنني التقيت في احدى المناسبات برئيس تحرير (الهلال) في تلك الفترة (كامل زهيري) وأثرت معه مسألة الحديث عن أعلام الفن الاوروبي لا العربي ، فأفادني بأنه اتفق مع (بدر الدين أبو غازي) على الكتابة عنهم ضمن خطة المجلة في تعريف القارىء العربي بالفن الاوروبي ، وهي مرحلة تنتقل (المجلة) بعدها الى التعريف بأعلام الفن في الوطن العربي .

واذا عدنا الى كتابات (بدر الدين ابو غازي) حول هذا الموضوع ، فسنجد محاولة جادة للحديث عن المدارس الفنية وتقديم الفنانين والبحث في حياتهم وفنهم بلغة بسيطة ، وبعيدا عن الدخول في التفاصيل الفنية الدقيقة التي لاتهم القارىء العادي ، بل تهم الفنان والمتخصص ، بمعنى آخر ، كان (بدر الدين أبو غازي) حريصا على ان يصل الى أكبر قاعدة من الناس ، ويقدم (ثقافة فنية عامة) فيتحدث عن المدرسة الفنية ويشير الى مرحلتها التاريخية وروادها والواقع الذي أفرزها ، وخصائص جمالياتها ، الا أنه كان يسترسل في الحديث عن حياة الفنان ومعاناته وجولاته وعائلته ، بل يمكن أن نعتبر كتاباته عن اعلام الفن الاوروبي بحثا في حياتهم ، وضمن ذلك البحث كان يشير بايجاز الى موضوعاتهم ، وأساليبهم ، أبرز لوحاتهم ، ففي مقال له نشر في (مجلة الهلال) تحت



حامد عويس - القارئ في المعمل - زيتي ١٩٦٩ - مصر

عنوان [بول غوغان الشريد المغامر] يقدم لنا حياة (غوغان) أكثر مما يتحدث عن فنه ، كما يفصح عن ذلك عنوان المقال (الشريد المغامر) ، فقد لخص ابرز مراحل حياته اليومية ، مولده ، رحلته مع أبيه الى (بيرو) ، موت أبيه ثم عمله في البحرية وفي البنوك، وتعرفه على(بيسارو) وهجرة زوجته وأطفاله الاربعة، وعمله في محطة السكك الحديدية ، وكيف هجر باريس الى قرية صغيرة من قرى اقليم بريتاني (بون آفن) وعودته مرة ثانية الى (باريس) وأخيرا السفر الى جزر المارتينيك ورسائله الى زوجته ، ومقتطفات منها، وقصته مع (فان غوغ) وصداقته مع (أميل برنار) وعودته الى (تاهيتي) وصحبته لفتاة اندونيسية وأخيرا يتحدث عن مرضه ونوبات الصرع وآلام العيش في المستشفى وقيود السجن ، وفي نهاية المقال يشير الى فنه بجمل معدودة فيقول [ان حياة غوغان الصاخبة كنموذج لصراع غريب بين الانسان وندائه الداخلي ليست وحدها هي جواز مروره الى عصرنا، وانما فن (غوغان) هو الشيء الباقي ، هذا الفن الذي قدم به صورة جديدة هي كما يقول [تجريد مستمد من الطبيعة] وهو بتبسيطه للشكل واللون ساهم في اقامة اتجاه التجميع البنائي مع (سيزان) و (فان غوغ) ، ولكن نقاء ألوان غوغان، وحلاوة الفطرة في رؤياه واتصاله بمنابع قديمة من نقوش مصر الى رسوم اليابان ، وهذا التعبير الرمزي الغريب في لوحاته (سلام على مريم ، حكايات بربرية ، امرأتان من تاهيتي ، زهور المانجو الحمراء ، أيام الحصاد ، من أين جئنا وماذا تكون والى أين المصير ؟) كل ذلك جعل من فن (غوغان) اشارة مميزة بين أعمال المحدثين ، وهذا مانراه في مقالاته حول (رينوار) و (سيزان) و (كلود مونيه) ... الخ .



بيسارو

وفي بعض الحالات كان يعمل على تحقيق التوازن بين الحديث عن حياة الفنان وبين فنه كما في مقال له عن (بوتيشيللي) ـ مجلة الهلال ـ ، ففي هذا المقال لم يقف عند حدود سرد حياة الفنان أو الاشارة الى فنه ، بل قدم وجهة نظر وقام بتحليل بعض لوحاته كنماذج تؤكد ماوصل اليه في نقده ، ، يقول ـ [اذا كان بوتيشيلي قد جانب الجمال التقليدي ، ولم يحقق لرسمه ماحققه (ليوناردو) من قوة ، أو ما حققه (تيسيان) من قيم لونية لونية رائعة ، الا أنه يمتلك سرا ينفرد به ، ويستعصي على الاخرين ، هذا السر يكمن في قوته التي لاتباري في تأكيد قيم الملمس وقيم الحركة في أعماله ، فبلاغة الملمس التشكيلي عند (بوتيشيلي) قل أن يشاركه فيها غيره ، وحضور الحركة في لوحاته حضور مؤكد يحسم في رؤى المشاهد مدلول قصد الفنان ، وفوق ماتقدم فان ميزة (بوتيشيلي) الكبرى التي لايضاهيه فيها فنان غربي هي امتلاكه لاسرار الخط واستحواذه على جماله الزخرفي ، فالخط في لوحاته ينساب أو يتحدد في بلاغة تشكيلية لايناظره فيها أحد سوى فنون اليابان وحول الشرق الاقصى ، ثم يحلل لوحة (مولد فينوس) كنموذج يؤكد ماذهب اليه فيقول : [ولنأخذ على سبيل المثال لوحته مولد فينوس وهي من لوحات الاساطير ، ان الفنان لايعنيه فيها التمثيل ، ولكن يعنيه أن ينقل لنا القيم غير المجسمة عن طريق تجسيم الحركة والملمس ، تسيطر في اللوحة الآلهة الاغريقية كمركز اشعاع ينبثق من محارة اللؤلؤ في وضع ساكن ، ولكن حركة شعرها تجسم لنا الاحساس بالحركة التي يؤكدها اندفاع الملاكين المحلقين في شمال اللوحة ، تقابلهما حركة المرأة ذات الرداء في الجانب الآخر من اللوحة ، ونموذج الجمال عند « بوتتشيلي » نموذج



مانيه



مونيه

انبعث من خياله ، وجوه لا ارتباط لها بالواقع ولاهي تمثل وجوها من الحياة الجارية ، وانما هي نماذج من خيال الفنان أضفت عليها خطوطه المعبرة رقة لاتبارى وأعطتها عمقها الخاص ، ويتناول أقوال النقاد الذين سبقوه في كشفهم عن عظمة (بوتيشيلي) في امتلاكه أسرار الخط والحركة ، (أعلن بيرنسون أن بوتيشيلي) وان تخلف عن بعض عمالقة عصر النهضة أمثال (رافائيل) و (مايكل انجلو) و (ليوناردو) في قوة الرسم وثراء الالوان الا انه يمتلك سر البلاغة التشكيلية للخط وهو سر لاينازعه فيه منازع ويجعل منه أعظم فنان أوروبي أوتي هذه الهبة ، كما جذب التقارب بين (بوتيشيلي) والفنون الشرقية ناقدا يابانيا معاصرا هو [يبكو شاسهيرو] الذي أصدر أروع ما كتب عن فنان القرن الخامس عشر] ،وهكذا قدم في كتاباته الفنيه في (الهلال) (السيرة الذاتية) لاعلام الفن الاوروبي مع محاولة تحليل بعض تجاربهم واتجاهاتهم .

- ٢ -

ترى ماذا عن دراساته للحركة الفنية في مصر والوطن العربي ، وخاصة رواد الفن في مصر والذين أعطاهم أهمية خاصة ؟ في تلك المرحلة ، النصف الثاني من الستينات ، التي قدم فيها (بدر الدين أبو غازي) أعلام الفن الاوروبي عبر (مجلة الهلال) كان ـ أيضا ـ يمارس النقد في مجلة (المجلة) عبر مقال شهري تحت عنوان (شهرية الفنون التشكيلية) . فيتناول المعارض ـ تارة ـ ويقدم الدراسات حول الحركة الفنية في مصر ـ تارة أخرى ـ وبلغة نقدية واضحة وعبر رؤية متميزة في بحثها عن العلاقة بين الاثر الفني والواقع ضمن مرحلة ، ففي حديثه عن رواد الفن من (مختار) الى (محمود سعيد) عمل على



فـان غـوغ

تحليل الاشكال الفنية وبحث في مصادرها الجمالية الواقعية والتراثية والمستوردة ، كما بحث تعبيرها عن الواقع الاجتماعي والقومي . و « المجلة ـ العدد ١٤٨ ـ نيسان ١٩٦٩ م » ، ومما جاء في دراسته لقتطف تحليله لابرز الرواد ، يقول حول تجربة (مختار) : [ان تماثيله التي نحتها من روح الريف واقامها لتمثل الحزن والحب والفرح والراحة ، والتمثال عنده يحمل جوهر الفن المصري القديم من حيث متانة التكوين والتوازن والهندسة غير المنظورة للاشياء وينعكس عليه رقة الإناء الاسلامي، ورشاقة المئذنة ، كما أن فيها مذاقا من الجمال الاغريقي ولمحات تجريدية وتكعيبية يأخذ منها ماينتمي الى حضارتنا فمصر القديمة قدمت في فنونها أصول التجريد والتكعيب ، كوسائل لتعميق التعبير الفني ، والتكعيب في فن مختار وسيلة تكمل مقتضيات التعبير وتحقق الاثر التشكيلي دون أن تجرد العمل الفني من نبضة الحي وسماته التشخصية.] ويتابع تحليله لبقية الرواد مؤكدا على السمة القومية فيقول [أما (محمود سعيد) فقد حقق في أعماله الشخصية القومية على نحو آخر يتفق ومطلب فن التصوير ، ان اسلوب الشرق والغرب يمكن أن يلتقيا في نفس فنان واحد يحتفظ بجذوره ويستبقي معه آفاق الثقافة الرحيبة ، ويوزع فناني الجيل الثاني على اتجاهات (فؤاد كامل والفن التجريدي) و (رمسيس يونان والتجريدية) التعبيرية ، يوسف فرنسيس والرومانسية .... الخ » .

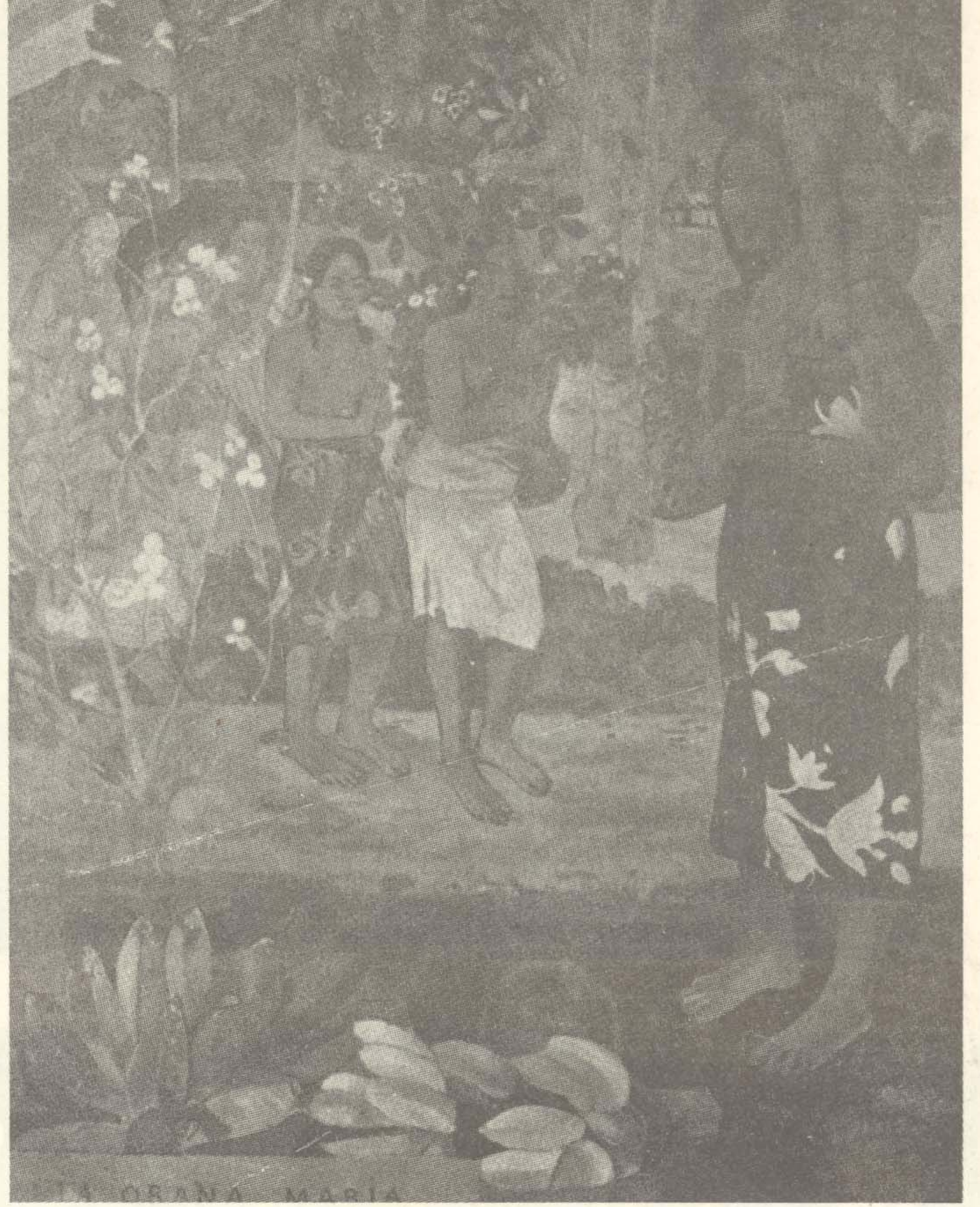
وفي مقال آخر بعنوان (ناجي وروح العصر) يعمل على الاحالة بمختلف جوانب حياة وفن هذا الفنان الرائد : ـ [كان ناجي صدى لعصره ، وشاهدا على الاحداث والتيارات الفكرية خلال الحقبة التيعاشها بين سنة ١٨٨٨ م و ١٩٥٦ م وقد أعانته أحداثحياته والعناصر التي ساهمت في صياغة فكره وما أتاحته له ظروفه من سياحة وارتحال على أن يجمع في ذاته أطرافا من روح مصر ، فالى أي جد حقق ناجي طموحه ، والى أي حد كان معبرا عن عصره ؟ هذا ما تجيب عليه أحداث حياته ، وآثاره الماثلة الآن في متحفه ، درس (ناجي) التصوير في فلورنسا (١٩١١ـ ١٩١٤) ، وعاد حاملا في أعماقه انبهارا بفن ميكيل آنجلو وتورنتوريتو ، فصدرت أعماله الاولى متأثرة بعمالقة عصر النهضة ، غير أن شيئا ما كان يشد ناجي الى أجواء الحياة الشعبية فساقه الى (القاهرة) واتخذ في بيت الفنانين بدرب اللبانة مرسماً له ، ويأتي في هذه الحقبة اتصال ناجي بأجواء طيبة من خلال زياراته للاقصر واقامته بقرية القرنة ، ولا يلبث أن يعاود الرحلة الى الغرب ، وفي هذه المرة كانت رحلته الى شيخ التأثريين (كلود مونيه) فأقام معه في بلدة

(جيفرني) وأتاح له ذلك الاتصال بنبع التأثرية ومتابعة النظريات الفنية الحديثة ، ودفعته التأثرية الى هجرة الاسلوب الكلاسيكي الذي عالج به بعض أعماله الاولى، ولكنه لم يتوقف طويلا عند غناء التأثرية الطليق وبريقها اللوني ودفعه ولعه بالقاعدة والتصميم الى أن يزاوج بين غناء اللون ومعمار التكوين] ويتابع بحثه في أساليبه المتنوعة والتي جاءت كنتاج لمصادره التشكيلية والتعبيرية المختلفة ، الى أن يصل أخيرا الى تحقيق خصوصيته عبر التراث المصري القديم . وهكذا نرى (بدر الدين أبو غازي) في هذه المرحلة وقد انتقل من سرد حياة الفنان الى البحث في جوانب حياته بمايتلاءم ويخدم تحليله النقدي لآثاره الفنية ، وهذا ماحققه بصورة خاصة في كتابه « جيل من الرواد ــ مطبوعات جمعية محبي الفنون الجميلة ــ عام ١٩٧٥ م » ، وهذا ما قاله على سبيل المثال حين تناول تجربة (يوسف كامل) بالقراءة والتحليل : [تلك كانت سمات حياته.. وهي أيضا سمات فنه] وتجربة محمود سعيد [كان (محمود سعيد) يلمس الاحساس بالمطلق في بعض لوحات مناظر الطبيعة ، التي ظل يتغنى بها في مرحلته الاخيرة ويجري معها حواره الفلسفي بعد أن حدات حدة الصراع الداخلي في نفسه وعاصفة الشباب الرومانسية] .

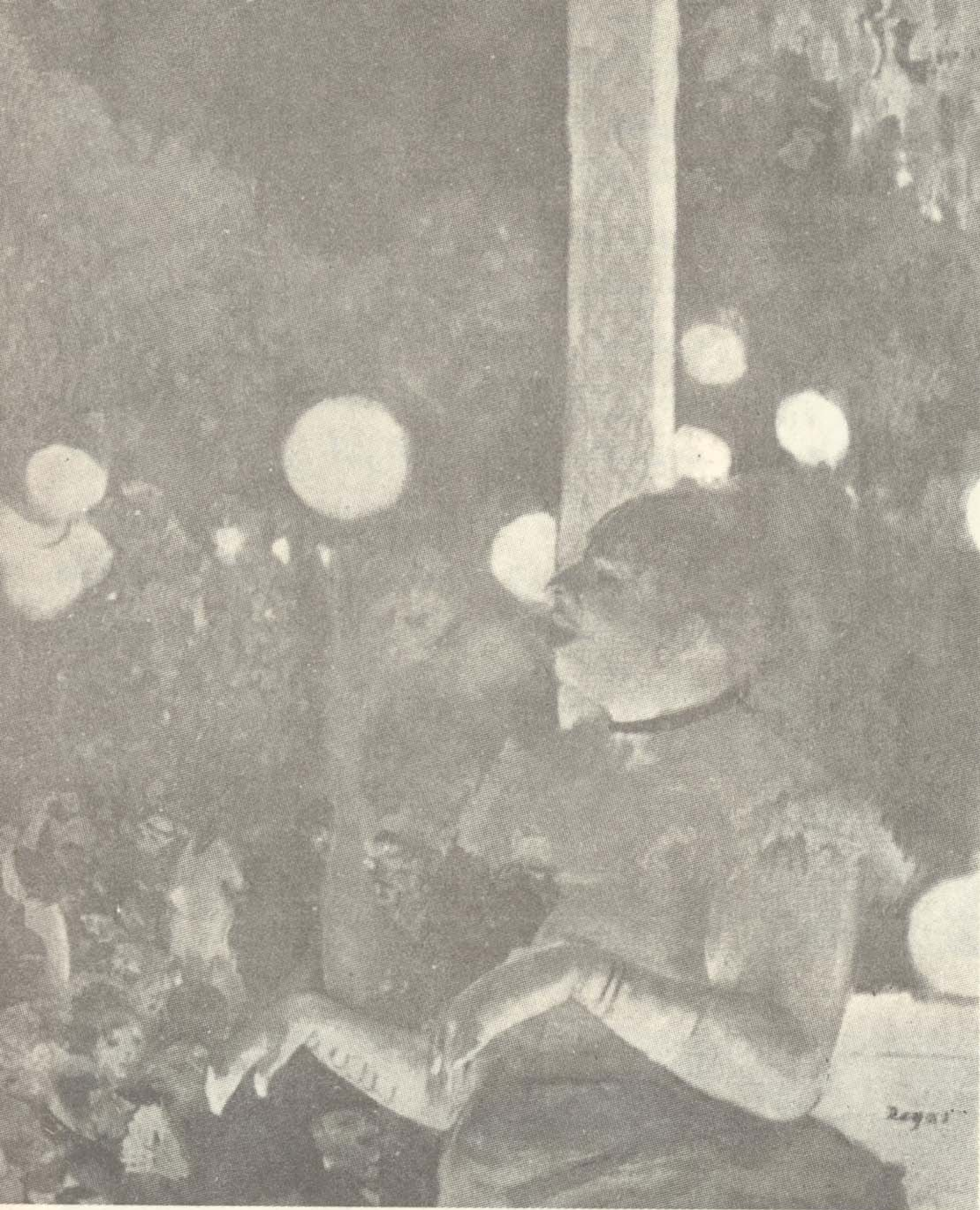
وحين كتب (بدر الدين ابو غازي) عن الفنون التشكيلية في الوطن العربي أكد حقيقةمفادها أن التمييز لن يتحقق بمعزل عن التراث العربي ، بل ذهب الى أبعد من ذلك ، الى ضرورة الحديث النقدي عن هذه الحركة عبر مقارنتها بجذورنا الفنية العربية ، ففي مقال بعنوان (الفنون التشكيلية في الوطن العربي ــ تقديم

مانيه





عوغـان



ريـنـوار

تاريخي ـ مجلة المعرفة السورية ـ العدد ١٦١ ـ تموز ١٩٧٥ م ، قال [لايصح الحديث عن الفنون التشكيلية في الوطن العربي ، ودراسة قضاياها ، وتقويم مسارها، دون عودة الى تاريخ هذه الفنون وجذورها الممتدة في الارض العربية ، للتعرف على مكانتها في حياة امتنا ومدى ماكان لها من أصالة وارتباط بكل مظاهر الحياة وأدواتها . ويوضح مفهومه للاصالة في دراسة أخرى في نفس العدد من (المعرفة) فيقول : [اذا كانت الاصالة تعني التفرد والتميز وهي من ثم قرين الابتكار فان الاصالة ليست نقيضا للمعاصرة ، لان الاتصال بالتراث وبمنطق هذه الارض العربية وتياراتها الثقافية لايعني الانعزال عن العصر ، بل على العكس ، ان الاصالة لن تتأتى الا اذا كنا على وعي بمطالب العصر واضافاته المتصلة في مجال الثقافة ، ليست الاصالة رفضا للعصر ووقوفا عند القديم ، بل هي تتطلب الاتصال الحميم بروح العصر وأحداثه وتياراته وتقتضي من الفنان ان يعيش عصره بصدق كما انها بطبيعتها تستدعي النظر الى التراث نظرة حية متجددة .] .

وفي لقاء معه [مجلة المعرفة السوريـة ـ تموز ١٩٧٥ م] أثرت هذه المسألة عبر النتائج المتناقضة التي وصل اليها الفنانون في استخدامهم عناصر التراث الفني العربي : فقال : [ان ظاهرة العودة الى الفن العربي تجلت بصورة واضحة في بعض الاقطار العربية، وقد ظهر هذا البعد العربي في التعبير التشكيلي في مصر وسوريـة والعراق والسودان والمغرب ، لكن بعض الفنانين يتصورون قومية الفن على انها اضافة بعض عناصر العمل الفني (كالموتيفات) ، او أن مجرد استخدام الحرف العربي يحقق الفن القومي ودون أن يتوغلوا في القوانين الداخلية لهذا التراث العربي ، وأن يتعمقوا في فلسفته الفنية ، ومثل هذه التأثيرات ظهرت من قبل في بعض أعمال الفنانين المستشرقين ، ولكنها لاتعني أن فنهم فن عربي ، وهناك بعض الاعمال التي الكثير مما اكتفى بالوقوف عند بعض الظواهر الخارجية، اعتمدت الفهم الحقيقي لمنطق التراث ، لكن فيها ان اقتراب الفنان من التراث أو اتصاله به لايحقق أثره مالم يكن الوعي كاملا لكل الخصائص الجغرافية والفكرية والروحية ، وبالتطورات الاجتماعية ، عندئذ يستطيع الفنان أن يدرك أسرار الابداع الفني عند اسلافه

والقوانين الداخلية الخفية وراء الحضارات التي قامت على هذه الارض] .

مما تقدم تتكشف لنا رحلة (بدر الدين أبـوغازي) مع النقد الفني ، وكيف بدأ بالصيغ الانطباعية والادبية (أواخر الثلاثينات والاربعينات) ، وتطور باتجاه محاولة قراءة أشكال التعبير واستشفاف مضامينها والتعرف على الاتجاهات والمدارس الفنية والبحث في التراث ، وفي الحياة الشخصية للفنان ثم ربط تلك الحياة بالظروف الاجتماعية والمادية ، وبالتالي بالاثر الفني في مرحلته ، ولعل التطور الهام يكمن ليس فقط في امتلاكه الحس السليم في قراءة وتحليل الاعمال الفنية ، لكن ايضا في استشفاف المضامين وتقديمها في ضوء علاقتها بالواقع من جوانبه المختلفة « الجمالية » و « الاجتماعية » و « القومية » ، ترى كيف كانت بداياته النقدية ؟ هل من منهج نقدي محدد اعتمده في عملية الحكم على الاعمال الفنية ؟

حول بداياته وقصته مع (النقد الفني) ومنهجه حدثنا في الحوار الذي اجريناه معه في مجلة المعرفة السورية ـ تموز ١٩٧٥ م ، وكان يفكر في كل كلمة وعبارة يقولها لنا ، وعاد بذاكرته الى بداياته الاولى فقال ـ [في الحقيقة ان اهتمامي بالكتابة بـدأ بالادب ، ولكنني وجدت نفسي مبكرا في جو فني وجهني الى الاتصال بعالم الفنون والاقتراب منه ، فتحولت معظم طاقاتي في الكتابة الى كتابة النقد الفني ، بدأ ذلك في اواخر الثلاثينات بالكتابة في جريدة الاهرام ، ثم جاءت الحرب العالمية الثانية وأزمة ورق الصحف فاصبح النشر عسيراً ، واتجهت في تلك الفترة الى اعداد كتاب عن المثال (مختار) استغرق مني عدة سنوات الى ان صدر في عام ١٩٤٩ ، وبعد هذا التاريخ توالت كتاباتي في مجلة الفصول واتخذت اتجاهين ـ [التعريف بالمذاهب والاتجاهات الفنية في اوروبا ، والتعريف باعلام الفن المصري المعاصر] ومن مجلة الفصول الى الصحافة اليومية مرة اخرى ممثلة في جريدة الاهرام والاخبار ، ثم في مجلة (روز اليوسف) حين كانت تخصص لي صفحة اسبوعية للفنون ، وبعد ذلك في مجلة (الهلال) ومجلة (المجلة) و (الفكر المعاصر) ، وفي تلك الفترة اصدرت كتابا عن خمسة فنانين معاصرين ، كما شاركت في كتابة محيط الفنون الذي صدر عن دار المعارف ، وتباعدت كتاباتي في الصحف والمجلات فلم تعد تجري منتظمة ، وان كنت قد أصدرت في الفترة الاخيرة كتاب (الفن في عالمنا) ، ويتناول علاقة الفن بالمجتمع ، والفن والنقد ، ثم الفن والادب من خلال استقصاء أثر الفنون في أعمال بعض الأدباء ودراسة كتاباتهم في نقد الفنون التشكيلية ، واصدرت كتاب (جيل من الرواد) اما منهجي في الدراسة النقدية



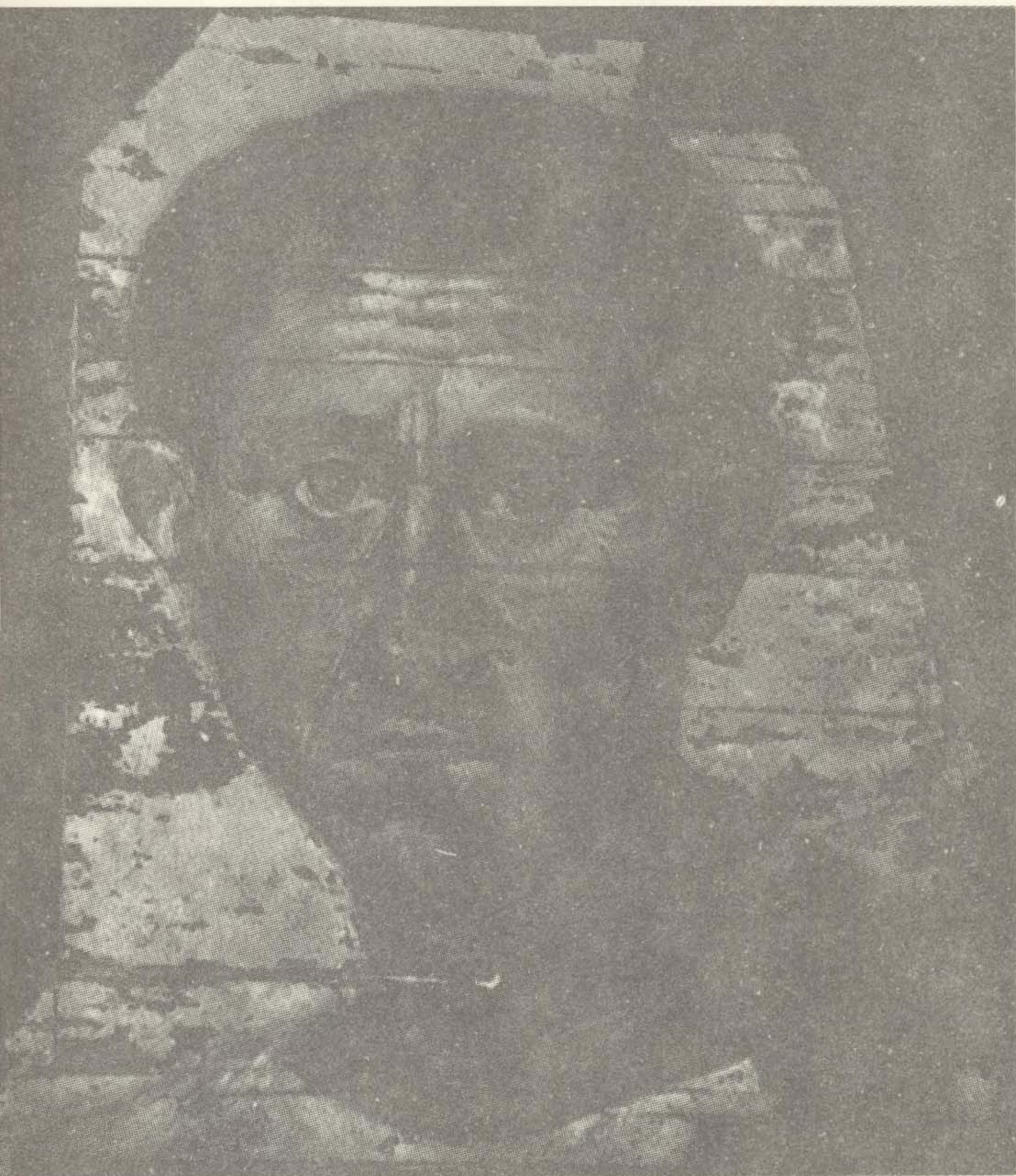
لوتريك

فيعتمد على استظهار مضمون العمل الفني وعلاقة ذلك المضمون بفكر الفنان وشخصيته ، واستقصاء أثر الاتجاهات الفنية المختلفة في تكوين الفنان ، وعلاقة العمل الفني ببيئته وعصره والتركيز على تحليل عناصره التشكيلية لاستخلاص اسلوب الفنان وموقفه من الحياة والمجتمع .] .

وبرحيله فقد النقد الفني العربي المعاصر واحدا من رواده ، ناقدا لم يقف عند حدود مرحلته (مرحلة النقد الانطباعي) ، بل عمل جاهدا على تطوير تجربته النقدية ، واستطاع ان يواكب المتغيرات والتطورات ويجدد نفسه ، وظل حتى أواخر حياته يتمتع بروح شابة متجددة .

لَوْحَات الفَيُّوم التَّارِيخيَّة

ترجمة : نجلاء نادر



رجل برداء – النصف الثاني من القرن الأول △



▽ وجه مراهق – بداية القرن الثاني

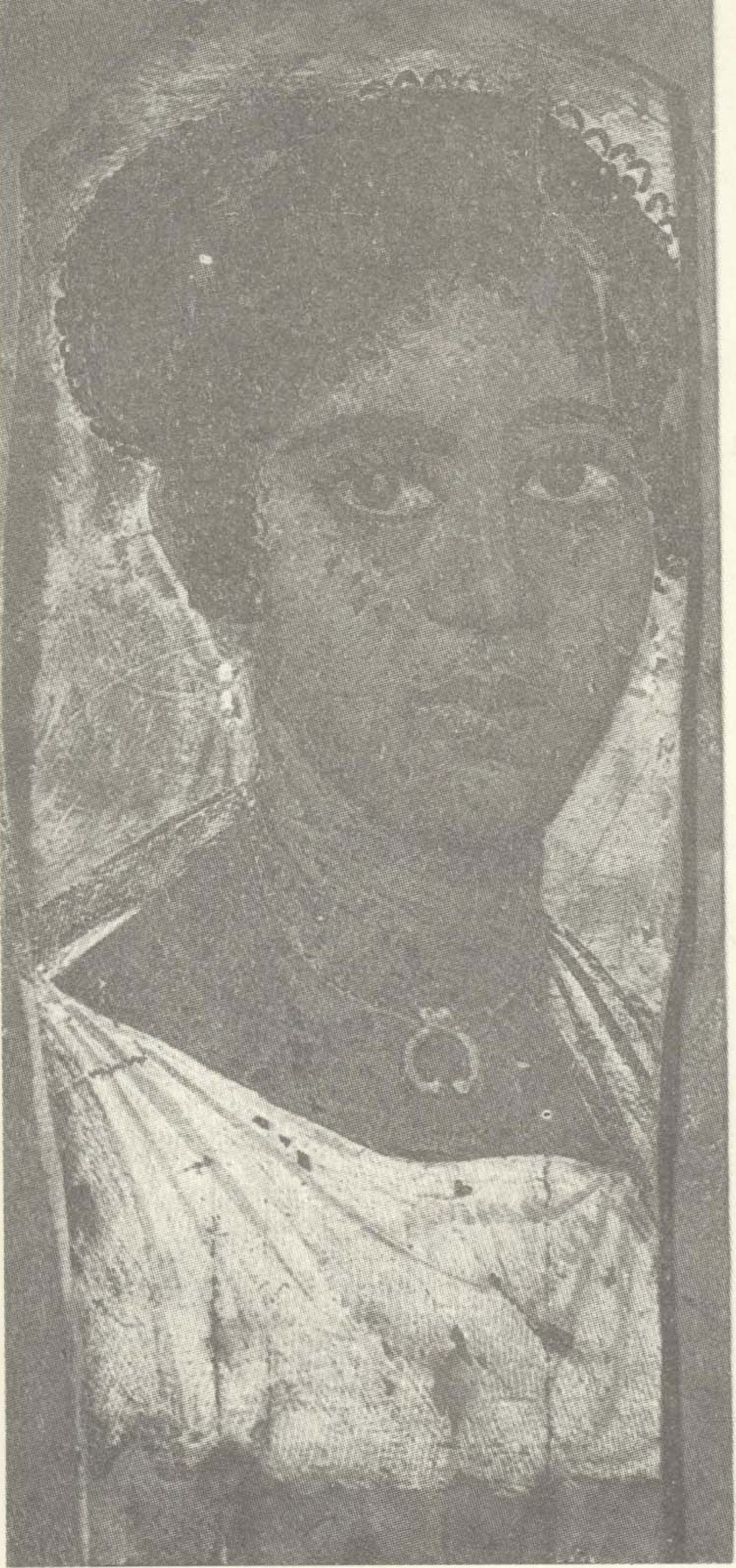
تعتبر لوحات الوجوه الشخصية التي رسمت في واحة (الفيوم) في مصر ، من أقدم اللوحات الشخصية التي وصلت الينا ، والتي رسمت على الألواح الخشبية بواسطة الشمع الملون والمذاب ، أو عن طريق التامبرا (التلوين بالبيض) او عن طريق التقنيتين معا .

وان لوحات الفيوم هي صغيرة الحجم نسبيا ، واقدمها يرجع الى القرن الأول الميلادي ، والاغلبية تعود الى القرنين الثاني والثالث ، والقسم القليل الباقي يرجع للقرن الرابع .

وتعتبر لوحات الفيوم من اللوحات التي تنتسب الى المرحلة (الاغريقية – الرومانية) في الفن ، والى الفترة الهلينيسيتة ، وفي الفترة الامبراطورية الأولى . وهي تجمع بين التصوير عن طريق تقديم الأبعاد الثلاثة للجسم البشري، وتأثيرات الحركة الحرة لهذا الجسم، وتقديم العالم الداخلي للانسان عبر التأثير الانفعالي للألوان ، ومهارة الفنان وحسن استخدامه لها ، لتقديم الواقع المادي والتأثيرات الجوية المحيطة به ، والهواء الطلق ، والعالم الداخلي ، مما يجعلنا نعتبرها ممثلة للفن الهيلينستي المتأخر .



شاب يرتدي ثياب بيضاء
بداية أو منتصف القرن الثاني



وجه فتاة شابة
بداية القرن الثاني

ولهذا تعتبر اللوحات الفيومية ترتبط ارتباطا وثيقا بالأعمال الجذرية في الفن الروماني في القرن الأول ، والتي نفذت في المناطق الشرقية من الامبراطورية .

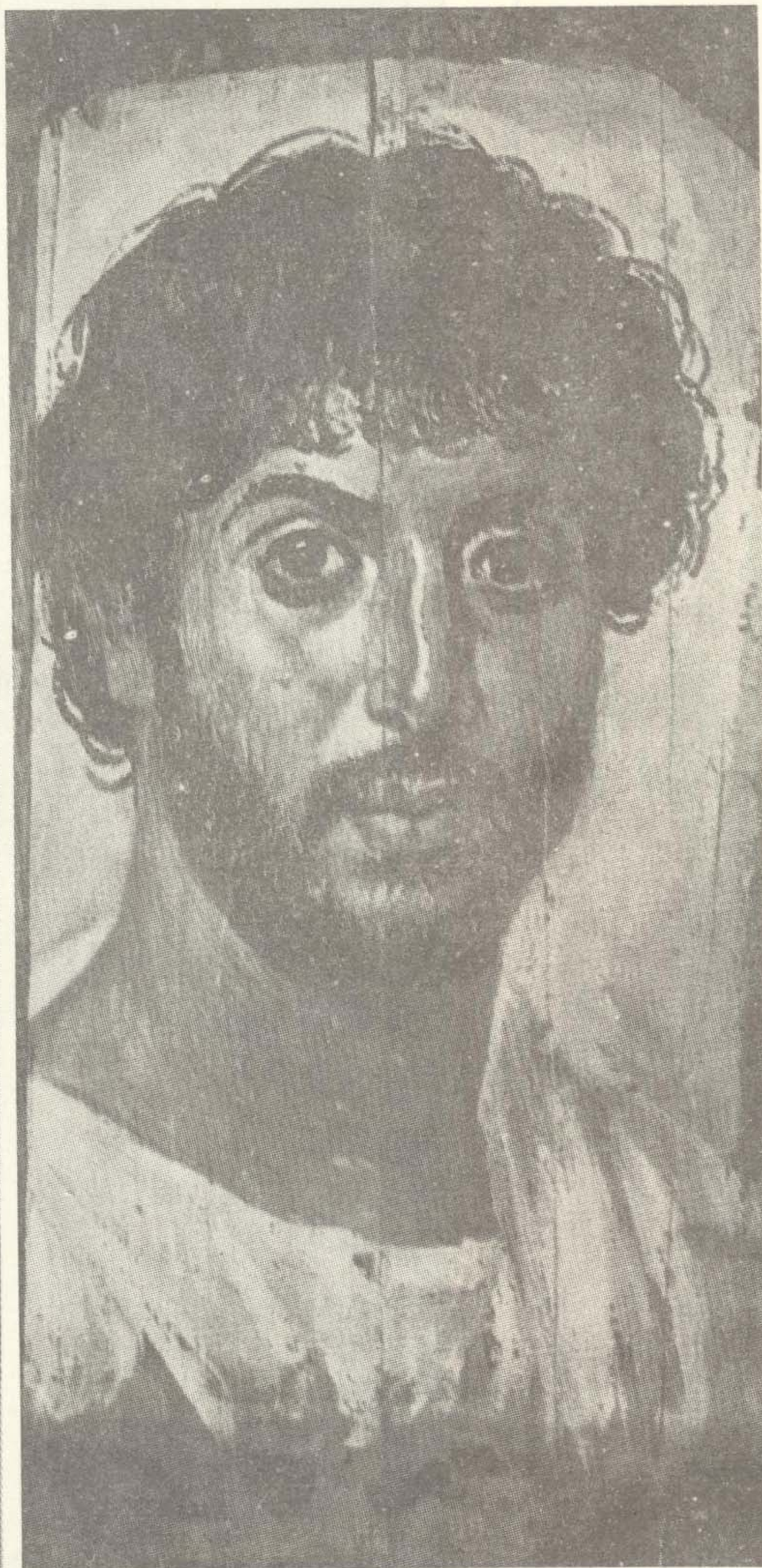
ومهما يكن من أمر فان لوحات الفيوم هي مصرية ولا يوجد ما يماثلها في أي مكان من العالم ، ونحن قادرون على اكتشاف صلاتها بالفن المصري ، حين نراها ، ونكتشف العلاقة الوطيدة بينها وبين الفن المصري .

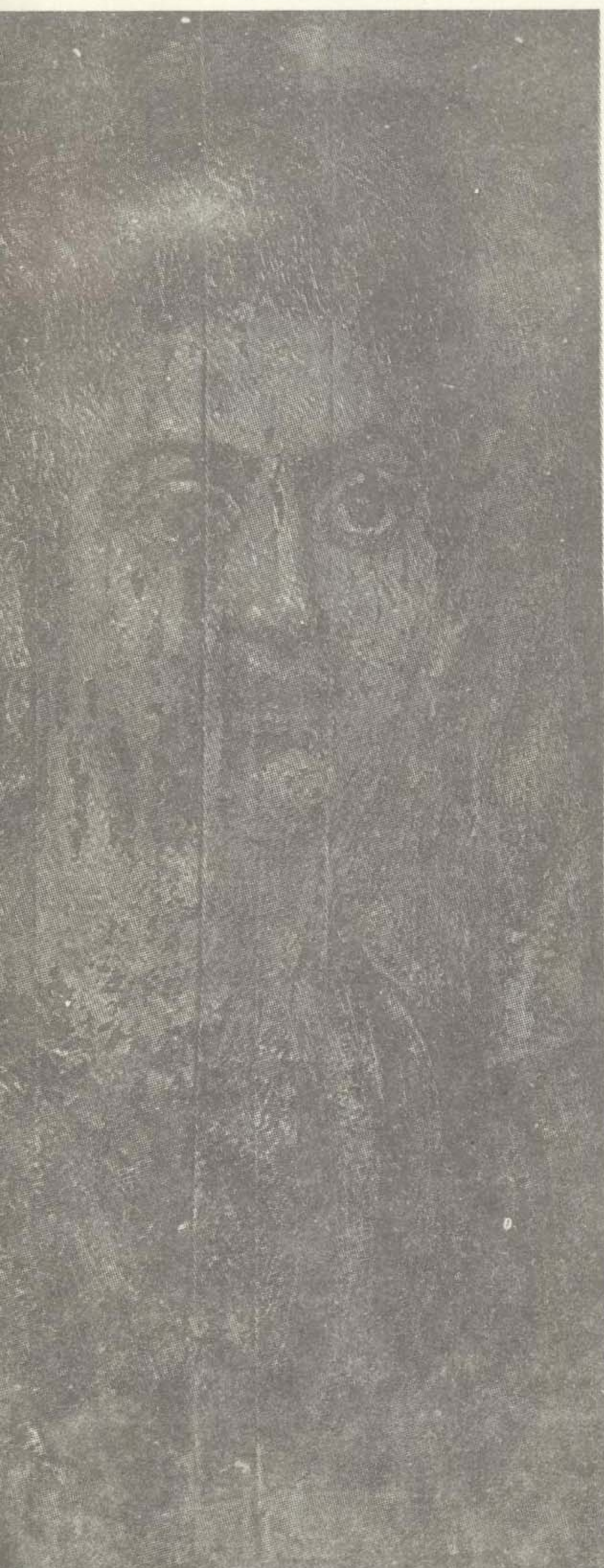
نالت تلك اللوحات اسمها نسبة الى مكان اكتشافها في واحة الفيوم المصرية ، وهي واحة تقع الى الشمال الغربي بين مصر ، وتجدر الاشارة الى أن هذه المنطقة قد استوطنت من قبل سكان غير مصريين (يونانيين ـ رومانيين ، مقدونيين ، وغيرهم) وهذا قد يدفع الى الاعتقاد بأنها غير مصرية ، ولكن الشيء الواضح هو أن جميع القادمين الى (مصر) في تلك الفترة ، منذ غزو الاسكندر الكبير ، كانوا يخضعون للتأثيرات الفنية المحلية ، مع أنهم لم يكونوا يختلطون كثيرا بالمصريين ، ومع انهم كانوا يحتفظون بالكثير من تقاليدهم الثقافية ، وطرق الحياة الخاصة ، لكنهم ، كانوا لا يستطيعون الا ان يتأثروا بالمصريين بشكل خاص ، أخذو عنهم بعض المعتقدات وخصوصاً (الموت) ، وتقاليد الدفن وتقديس الموتى .



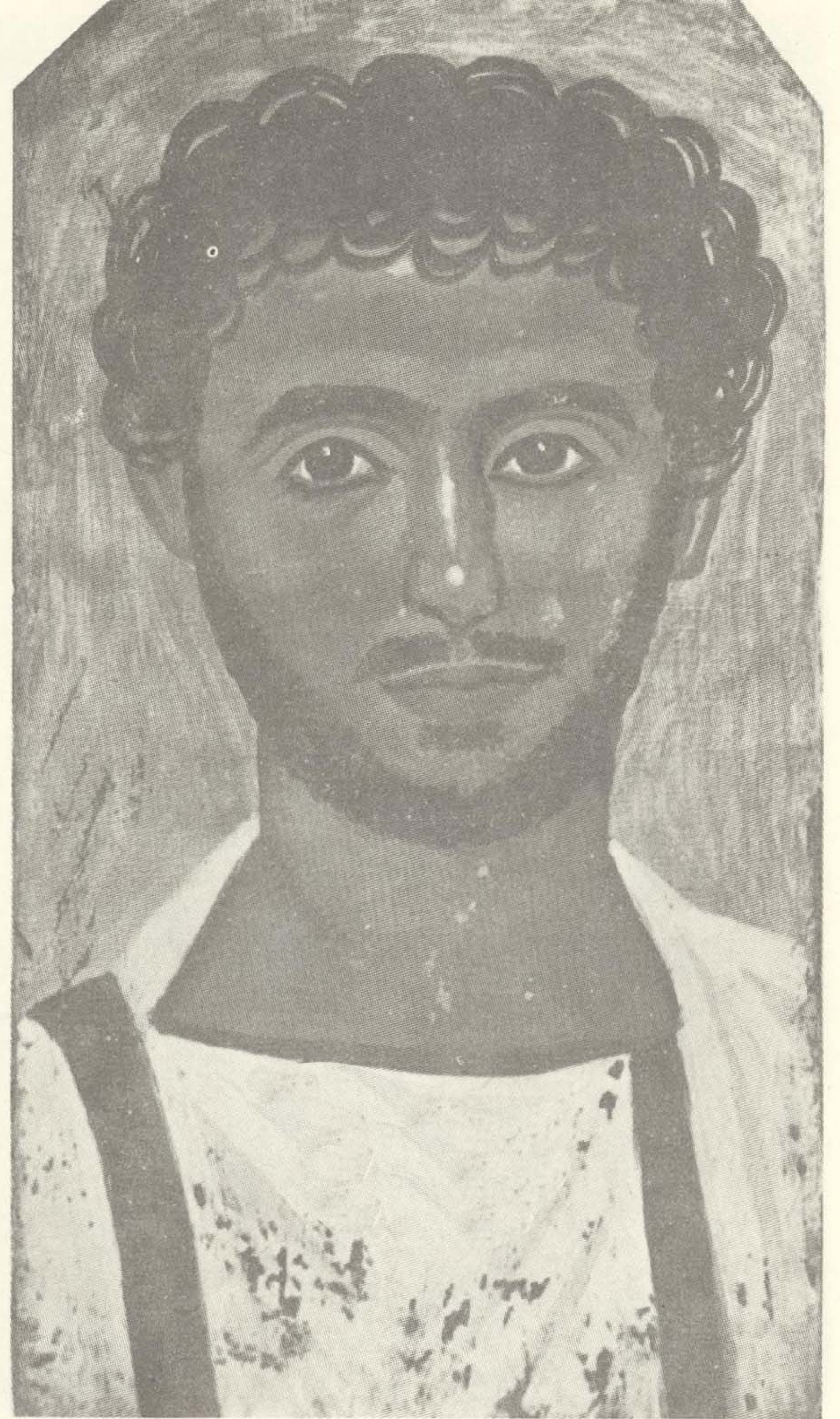
وجه رجل يرتدي الرداء
النصف الاول من القرن الثاني

رجل برداء أبيض
منتصف القرن الثاني

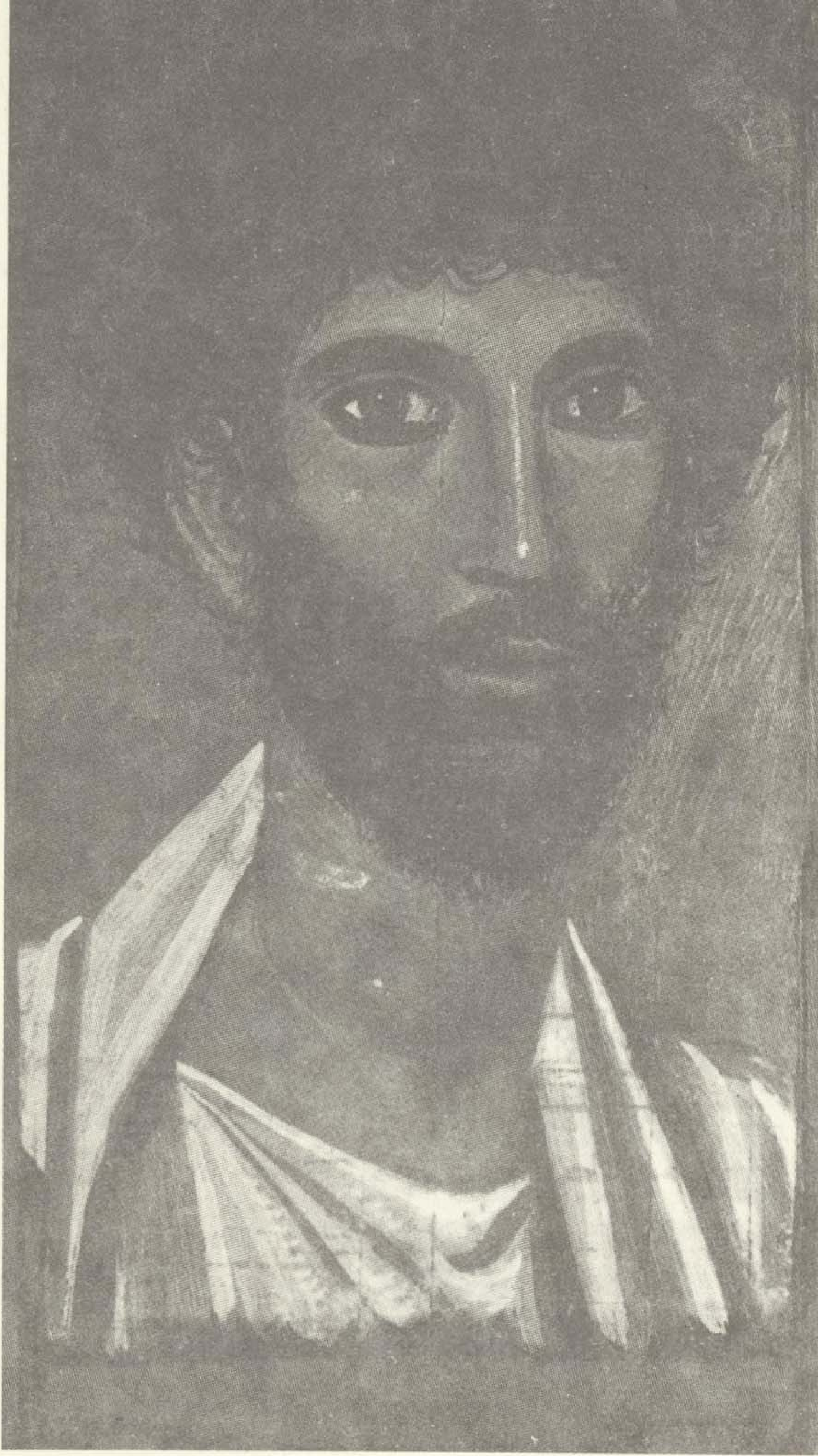




وجه فتاة
نصف القرن الثاني الميلادي



وجه شاب - شمع وتامبرا على الخشب
النصف الثاني من القرن الثاني .



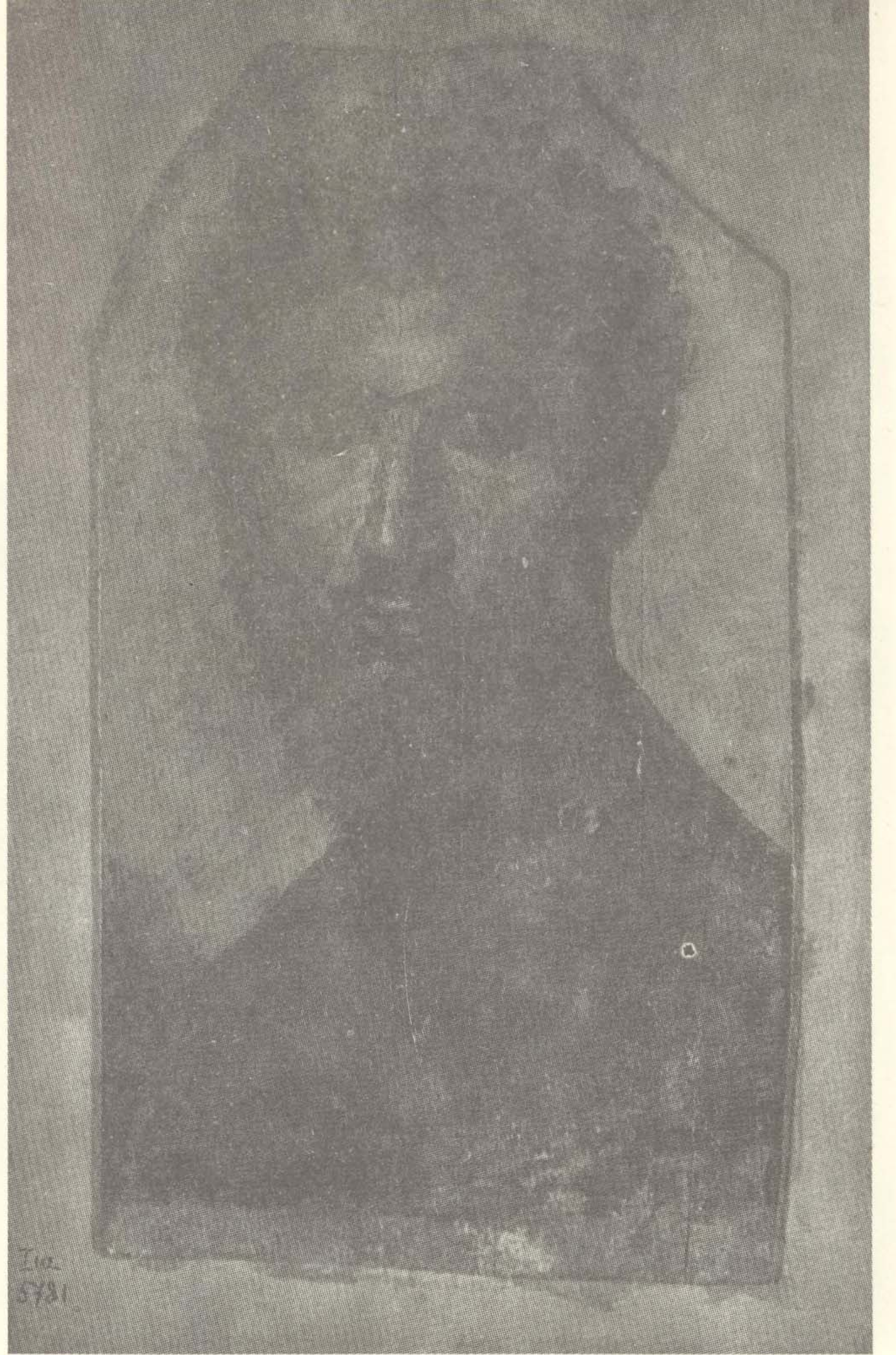
وجه رجل يرتدي رداء أسود
النصف الثاني من القرن الثاني الميلادي

لقد اعطى المصريون القدماء للقبور والمدافن اهمية كبيرة ، وذلك لاعتقادهم بأن حياة مماثلة لحياتهم تنتظر الانسان بعد الموت ، ولهذا كانت اللوحات المدفونة تطابق حياة المدفونين تماماً ، وخاصة أن الاهتمام قد انصب على تصوير وجه الانسان المتوفي ، وهذه اللوحات ذات الطابع التشبيهي والتماثيل التي وجدت الى جانب المومياء واضافة الى قناع على الوجه ، وتوابيت حجرية نقش على وجه الميت المدفون.

وفي الحقبة التي حكم فيها البطالمة مصر (القرن الرابع وحتى القرن الأول ق.م) استخدم البطالمة الأقنعة المصرية القديمة بحكم تواجدهم على أرض (مصر) منذ فترة زمنية طويلة ، رغم انهم ليسوا مصريين ، وتدل نماذج اللوحات المقنعة التي وجدت مطابقة للنماذج المصرية المثالية .

وفي العهد الروماني (القرن الأول قبل الميلاد ـ القرن) كانت اللوحات الدينية كاللوحات الفنية عند المصريين تلعب دورا هاما لانها اصبحت تصور (وجه الشخص المتوفي) والتي تظهر مقاطع وتفاصيل الوجه بدقة تامة ، الا انه في تلك الفترة بالذات التي كان المصريون فيها مستمرون في تقديم لوحات تشخيصية محاكية للأصل .

وفي المرحلة (الرومانية ـ اليونانية) ، فقد استخدم الفنانون المصريون (الألوان في التصوير على القماش او على الخشب ، وهي اللوحات التي أطلق عليها



وجه رجل
نهاية القرن الثاني الميلادي



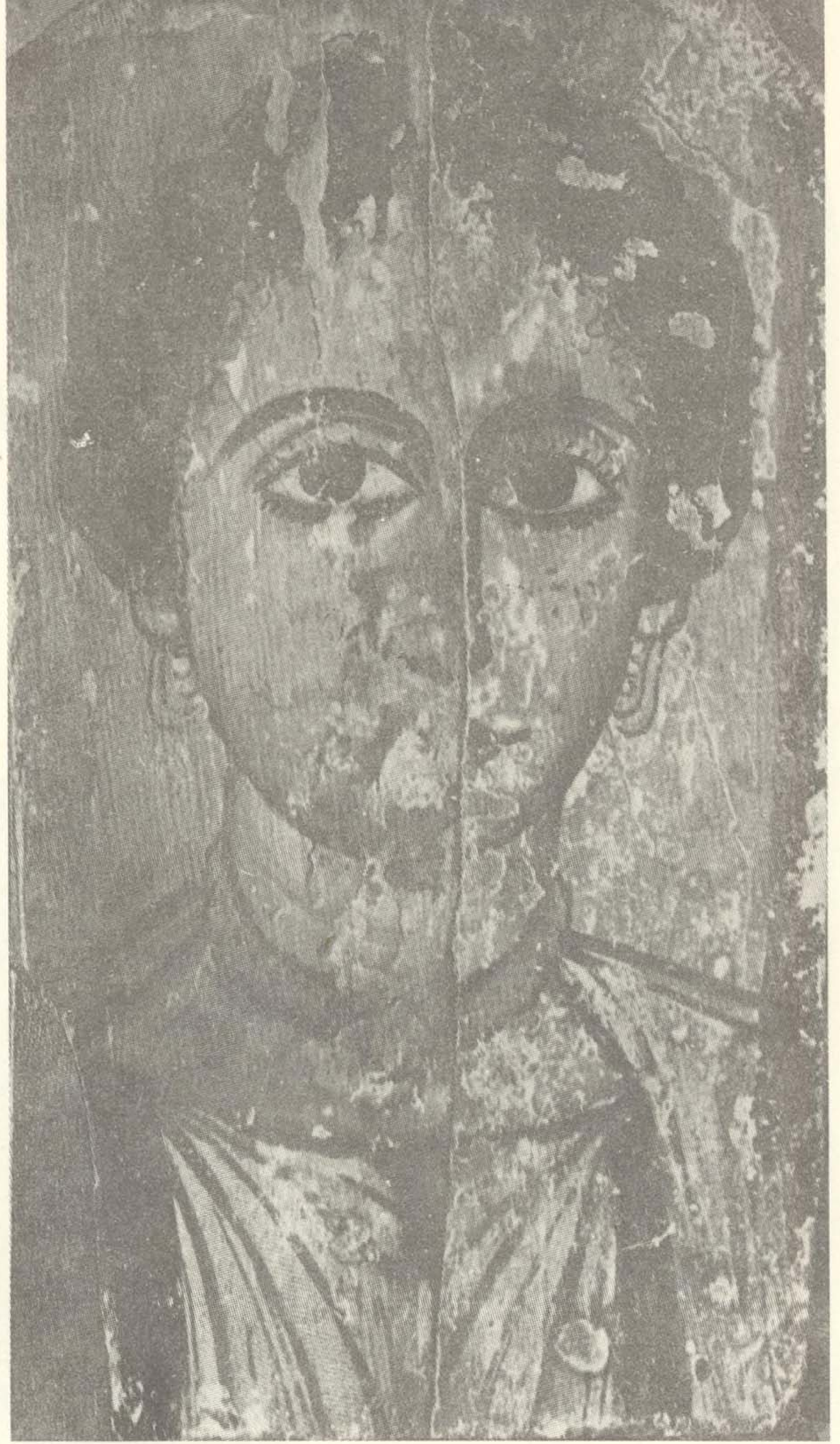
فتاة
نهاية القرن الثاني .

(اللوحات الشخصية الموميائية) ، وذلك لان اللوحة كانت توضع على المومياء وتربط بالخيطان حتى لا يرى الا الوجه منها ، وقد استخدمت هذه اللوحات بعد ذلك اذ علقت على الجدران في البيوت ، باطارات خاصة واللوحات تنقل عند موت صاحبها لتدفن معه ، وعندها تقص بطريقة خاصة مناسبة لرأس الشخص الميت ، واللوحات التي وصلت الينا قد أثبتت انها كانت تقص من اطاراتها المعلقة لتدفن مع صاحبها ، ولم يكن القص نظامياً ، وتظهر التكسيرات التي تكشف عن ذلك .

ولكن ، بعد ذلك بفترة وجيزة اصبحوا يرسمون اللوحات خصيصا للمومياء ، واستخدموا المقياس المناسب واستعانوا بالخشب السميك ، لانهم أدركوا أن الخشب الرقيق الذي قدم في القرنين الأول والثاني كان سريع العطب .

ان تأثير الأساليب التي لجأ اليها المصريون القدماء لعمل المومياء قد أثرت تأثيرا كبيرا على (لوحات الفيوم) وعلى تطورها ، وعلى مفهوم رسم (اللوحة الشخصية) وعلى التصوير بالألوان .

في اللوحات القديمة التي رسمها اليونان او الرومان ، عبرت عن بعض المفاهيم الفنية القديمة مثل (خداع البصر) ، وان تعبير العينين يبدو صارخاً ، والنظرة تسمر المشاهد وتتابعه بلا انقطاع .



وجه فتاة شابة -
بداية القرن الثالث الميلادي .



فتاة شابه - وجه شخصي نصفي
القرن الثالث

كانوا يذيبون الشمع ، ثم يسكبونه على اللوحة ، ثم يفرش بواسطة فرشاة دقيقة ، أو قطعة معدن ، ويتجمد الشمع السائل بسرعة فائقة .

ولهذا لم يكن بالامكان استخدام الشمع الساخن في رسم لوحات كبيرة ، وهذه الصعوبة التقنية ، والتي تجلت في عدم قدرة الفنان على مزج الألوان على حاملة الألوان ، مثل الزيت ، علمت الفنانين حرية التعبير واللجوء الى المزج اللوني الجريء المتناسق ، وقدم الفنانون الاضاءة الاستثنائية والنقاء في اللوحة ، واعطت كل امكانات الشمع لتقديم طبيعته الفنية الخاصة ، والفنان قد قدم لنا تأثيرات البعد الثالث التي خلقها اللون والضوء ودائرة الالوان .

وان أصالة هذه اللوحات ، وما قدمته من تعبير ، جعلت الناس يتحدثون عن (انطباعية) ضمن الحضارة القديمة المصرية ، في الحقبة الرومانية – اليونانية ، فترة تطورها وازدهارها .

وقد تطورت أساليب رسم الوجوه ، متأثرة بالفن المصري لتقدم لنا عملية اختزال للتفاصيل لتقدم خصائص الوجه وحده ، وذلك في القرن الثاني .

أما في القرن الثالث فقد سيطرت هذه القاعدة بشكل تام على اللوحات وولدت أجيال من الفنانين واعتبروا (مصر) وطناًلآمالهم تغني تجاربهم بحضارتها



وجه امرأة
القرن الثالث



امرأة بلباس
نهاية القرن الثالث

وثقافتها الفنية المحلية الا ان هذا الانبعاث قد تم تحت تأثير الفكر المسيحي ، وجماليته ، والذي أصبح عميق الجذور في (مصر) في هذه الحقبة ، وبدأ يتعمق في جذوره الى ما هو قديم في الحضارة المصرية .

ان فكر وابداع الفن القبطي لاقى تأثيراً على مراكز الفن اليوناني ــ الروماني المصرية ، وأعطى هذا الانعكاس للوحات الفيومية ، في (القرن الثالث والرابع) الصيغة الأكثر تعميماً وبساطة أكثر من الاهتمام بالتفاصيل ، كتطابق اللوحة مع الخطوط العريضة لوجه الميت ، وعلاقتها بالمسيحية (الروح) والتي ابعدته عن التقيد بالأشياء الخارجية ، وأصبح (الالهام) هو الاكثر بروزاً ، وهكذا نرى بعض اللوحات القديمة التي تعبر عن النشوة الروحية المتوترة للانسان ، حيث أصبح يصور نصف الانسان العلوي والجبهوي ، وبدون حركة ، وتظهر النغمات الفردية المتنوعة التي تبرز العيون بشكل كبير جدا ، وهي تنظر لنقطة واحدة .

وهذه النظرة الانعزالية أدت الى رفض كل الخصائص الفيزيائية للنموذج .

وهذه الأعمال تحتاج الى خطوة واحدة حتى تصبح (أيقونة) ، وبمعنى آخر تتحول الى (أيقونة) ؟!

ويمكننا القول في النهاية بأن لوحات (الفيوم) تمثل عملية معقدة أكثر بكثير مما يتبادر للذهن للوهلة الأولى ، لأنها تدين للفن اليوناني ــ الروماني ، والى الفن القديم بالكثير ، ولهذا فهي أحد أشكال الفن المصري ، وكنوزه التي تشارك في الفن العالمي .

فن الحفر البولوني

.. ١٩ - ١٩٤٥ م



مثال رقم (١)
سيدة تحمل الفرو
للفنان البولوني ياشينسكي
حفر بالماء القوي

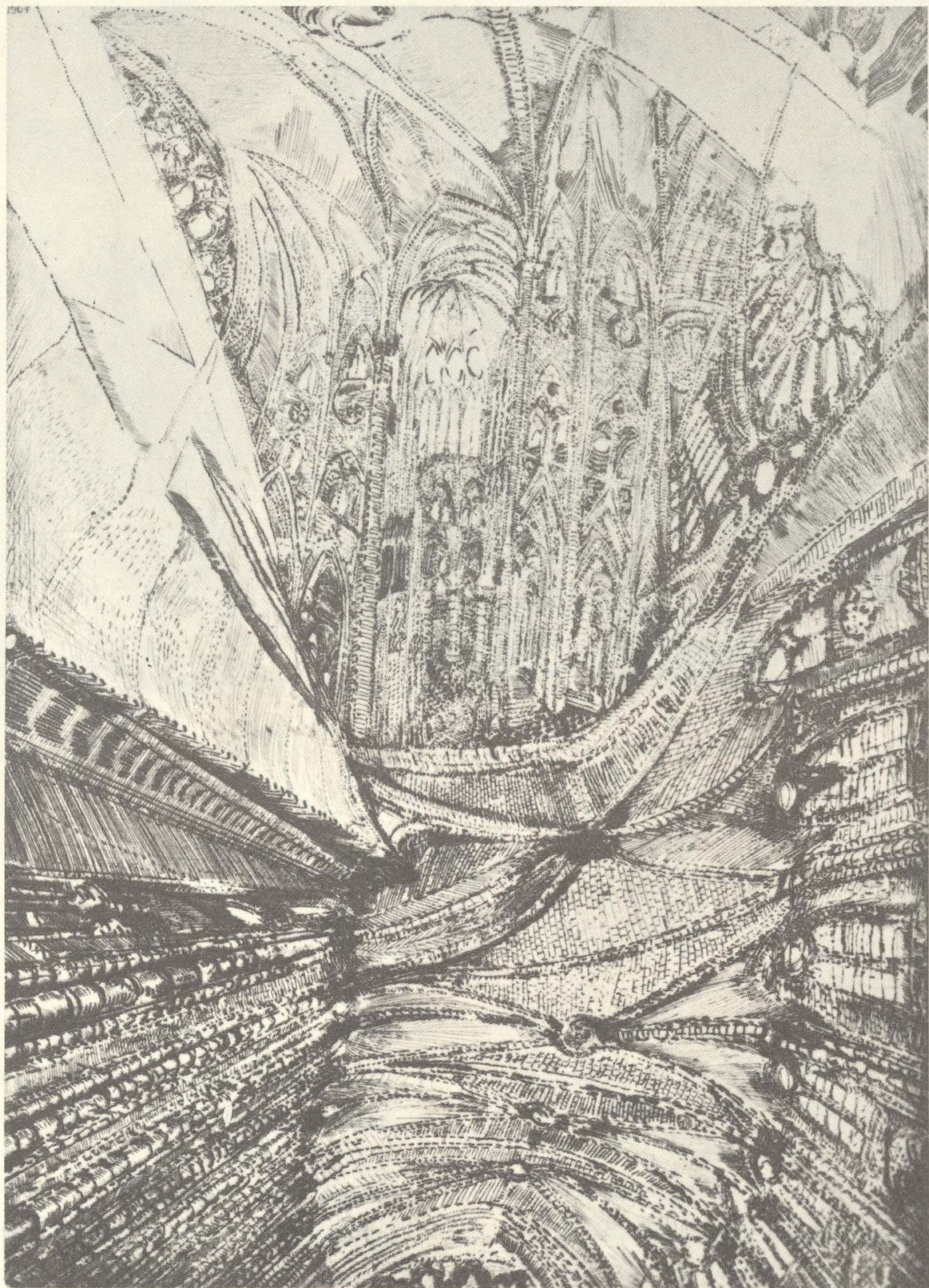


مثال رقم (٢)
القبلة .
للفنان البولوني شيدلتسكي
حفر بالماء القوي .

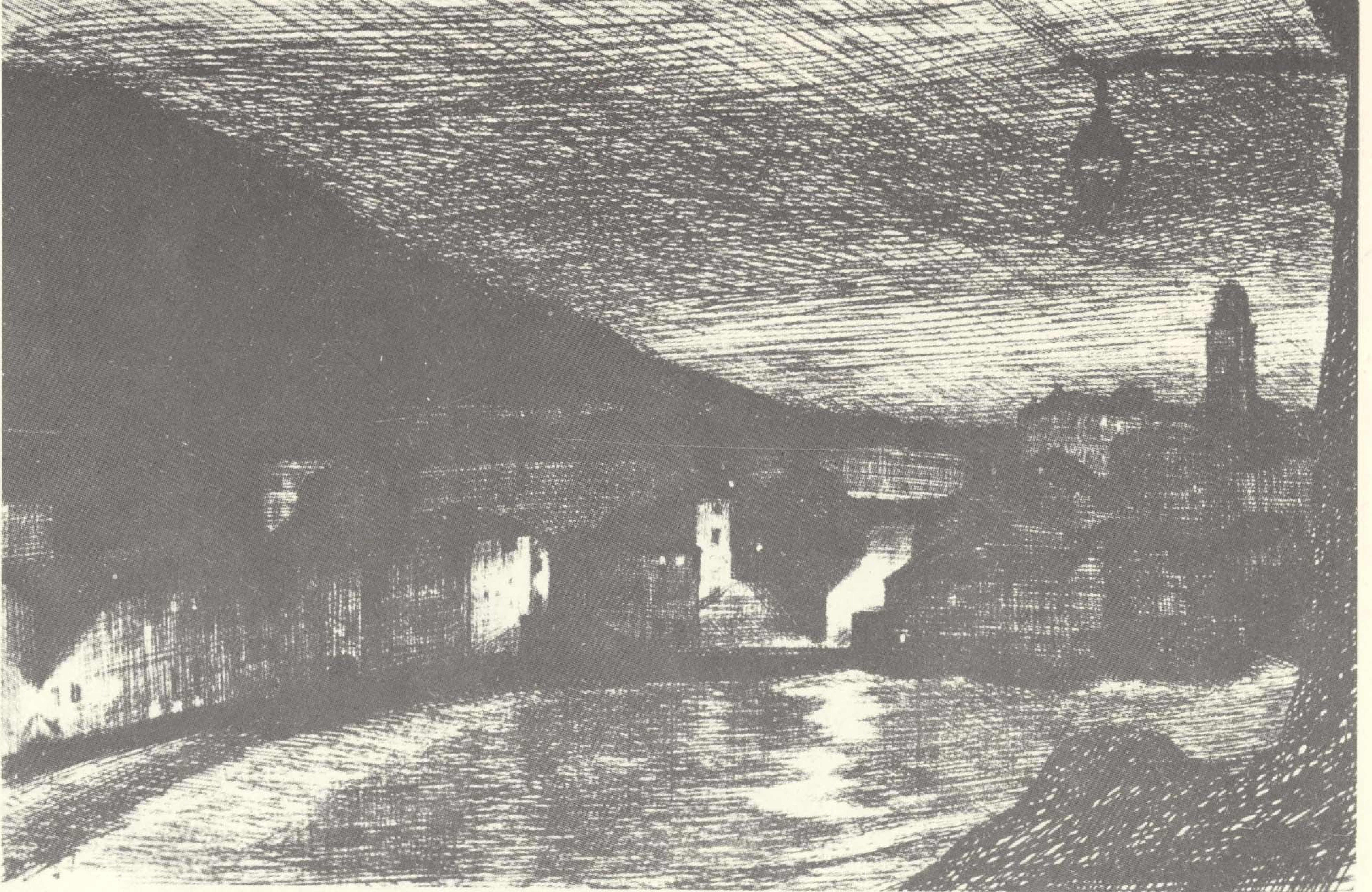
المرحلة الاولى
١٩٠٠ – ١٩١٤ م

يتفق المؤرخون ان ازدهار (فن الحفر البولوني) يرتبط بمرحلة هامة من مراحل التاريخ البولوني ، والتي تعتبر منعطفا حضاريا هاما ، وهذه المرحلة هي ما أطلق عليها (الحداثة) اي مرحلة بولونيا الفتية تبتدىء هذه المرحلة في الاعوام الاخيرة من القرن التاسع عشر ، وتمتد حتى بداية الحرب العالمية الاولى ، وقبل هذه المرحلة كان فن الحفر البولوني بشكل عام يمارس كجزء مكمل لفن التصوير ، ولم يعرف بوادر الاستقلالية الذاتية الا في بداية القرن العشرين حيث اصبح التشكيل بالأسود والابيض طريقة هامة من طرق التعبير الفني .

لقد ابتدات بوادر هذه الاستقلالية عمليا عندما اخذ فنانون بارعون ينسخون اعمال التصوير لمشاهير المصورين الاوربيون ، بطريقة الحفر بالاسود والابيض، فلقد نسخت مثلا بعض اعمال (دورر – بوتيشيلي) وغيرهم ، وتحولت الى اعمال غرافيكية يمكن الحصول منها على نسخ متعددة ، والشيء المهم هنا ليس في مسالة تعدد النسخ بمقدار ما هو في الروعة والدقة المبذولة لاخراج هذه الاعمال بتقنيات الحفر الغائر واعمال الفنان البولوني [باشينسكي] ١٨٦٢ – ١٩٠١ شاهد كبير على ذلك .



مثال رقم (٣)
نوتردام II
للفنان البولوني : براندل
حفر بالماء القوي



مثال رقم (٤)
مرفأ ايطالي في الليل للفنان البولوني يانكيفيتش
حفر بالماء القوي.

ومما زاد في تدعيم اسس استقلالية (فن الحفر) انه اخذ يستحوذ على اهتمام **المصورين البولونيين في السنوات الاخيرة من القرن التاسع عشر وصاروا يمارسونه بجدية واهتمام الى جانب اعمال التصوير والنحت كما اصبح الوسيلة الرئيسية لأخراج الكتاب ورسومه التوضيحية واخراج الصحف والمجلات التي اصبحت تزداد وتزدهر في بولونيا .**

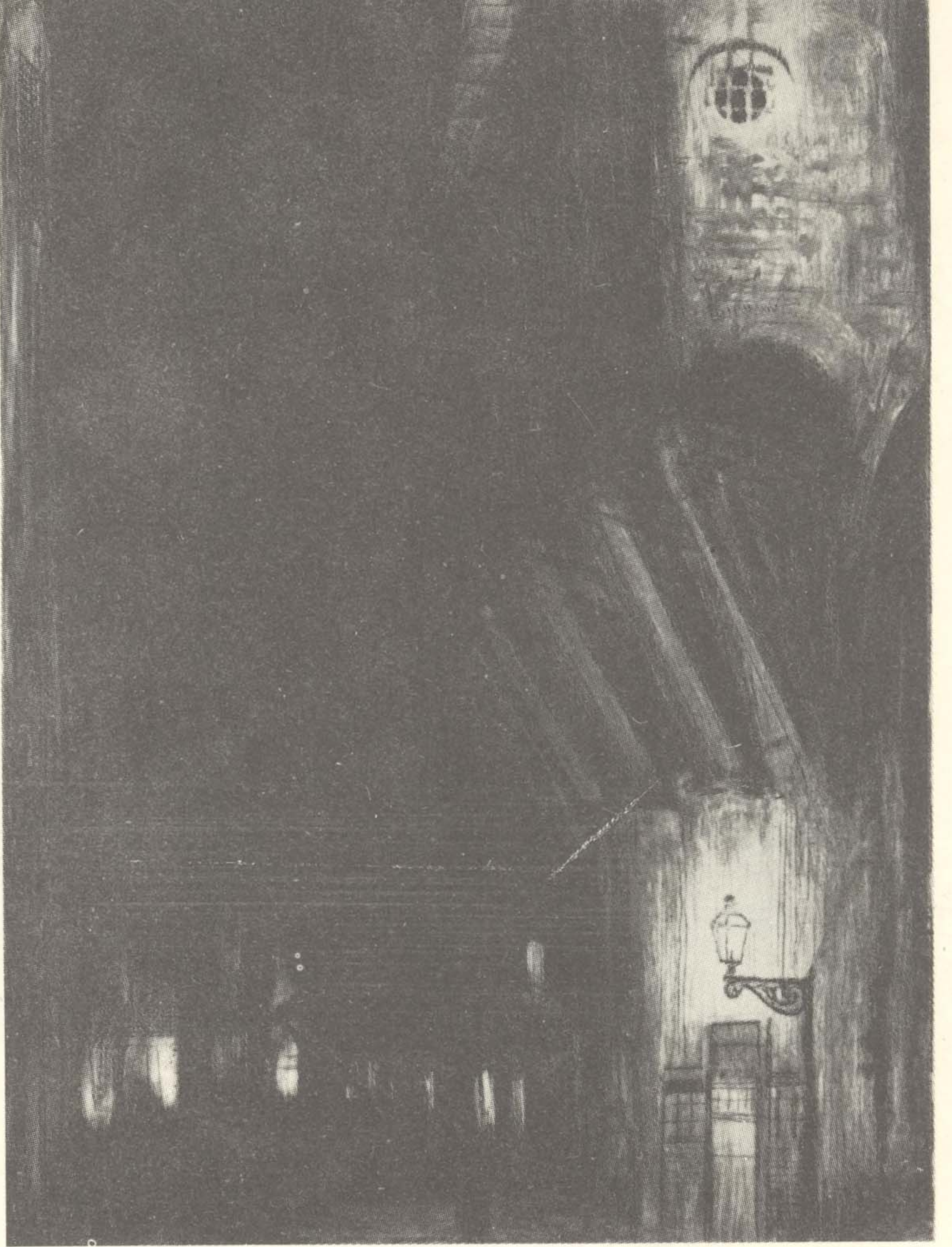
ومن الاهمية بمكان ونحن نتحدث عن تطور فن الحفر في بولونيا ، خصوصا منذ مطلع القرن العشرين، ان ننتبه الى روح المرحلة التاريخية في ذلك الوقت والتي تمثلت في الطموحات الكبيرة لدى الفنانين التي تطلب تجاوز تقنيات الحفر التقليدية والتي عرفت في عصر النهضة وما بعدها ، واهم وجوه هذه الطموحات، وأن الفنان البولوني اتجه نحو الخصوصية والذاتية ، التي تلاؤم روحه وأفكاره فاتجه نحو (الفن المطلق) ، ونحو مشاعره الداخلية منسجما مع التطور الفكري لمرحلة (الحداثة) تلك المرحلة التي تميزت بيقظة أدبية وفلسفية وروحية جديدة ، كان محورها الاساسي البحث عن الحرية الانسانية المستقاة من أفكار الايديولوجي البولوني (يشيبيشفسكي) الذي كتب وتحدث كثيرا حول الفن ومن جملة أفكاره : ان الفكر ـ الشعور ـ الحلم الرؤية ، أهم الاسس التي تعكس اسرار النفس الانسانية ، وهذا ما تعبر عنه بالرمز في العمل الفني ، وعندما سئل عن (برمجة للفن) قال : ما معناه : لا يوجد بذهني برنامج تخضع له الاعمال الفنيه ، وذلك لان الفن نفسه لا يخضع للبرمجة ، ومن هنا نجد أن الحفار البولوني في مرحلة بولونيا الفتية أخذ يبحث عن طريقه المتفرد والمستقل سواء في التكوين او التقنية فلم تعد قواعد المنظور أمرا مفروضا على الفنان كما لم تعد طرق الحفر



مثال رقم (٥)
صورة فلاح
للفنان البولوني : فيتشوكوفسكي
حفر بطريقة الشمع الطري

التقليدية في المنقاش والحمض القوي هي فقط وسائل التعبير (الغرافيكي) بل اتجه الفنان نحو (الحرية الذاتية) واخذ يستخدم جميع الوسائل التي تحقق له هذا الغرض واصبحت القيمة في العمل الفني للخلاصة الفنية التي يتوصل اليها الفنان في بحثه التشكيلي .

من هنا كان طبيعيا ان يظهر في فن الحفر (الاتجاه الرمزي) الذي يعالج أفكارا أدبية أو فلسفية ، مثال اعمال (سدرلكي) (١٨٦٧ - ١٩٣٤) ، وحتى في الاعمال الغرافيكية التي مثلت في غالبيتها مناظر الطبيعة والاثار كان الفنان يرينا ما وراء الرؤية الذاتية والروحية في المنظر الطبيعي ذاته وتقدم لنا اعمال الفنان (براندل) (١٨٨٠ - ١٩٧٠) مثلاهاما على ذلك ، ولقد دخلت التيارات الاوربية في الفن الى بولونيا في هذه المرحلة ، وتمثلت بالحرية التامة في تمثل الافكار الفنية ، فلقد عرف الحفر البولوني الاتجاه الانطباعي اعمال (بانكيفيتش) (١٨٦٦ - ١٩٤٠) والاتجاه التعبيري كما في اعمال (فيتشوكوفسكي) ١٨٥٨ - ١٩٣٦ الذي تأثر في البداية بتيار الانطباعية وبعضهم قادته الحرية الى أن يمزج بين الانطباعية والرمزية في عمل واحد كما في اعمال الفنان - يايوتشينسكي (١٨٦٥ - ١٩٢٨)



شكل رقم « ٦ »
شارع في فلورنسا
للفنان البولوني يابو تشنسكي
حفر غائر على الجلد

كما اتجه بعض الفنانين في بحثهم عن روح جديدة نحو التحوير القائم على تسطيح الاشكال كما في اعمال (ڤسبيانسكي) (١٨٦٩ – ١٩٠٧) وبعضهم اتجه نحو تضمين العمل الغرافيكي تأثيرات شرقية يابانية كما في اعمال (ڤيس) و (ستانكوفيتش) .

وعلى هذا الاساس يمكن القول بأن الصيغ الفنية في مجال الحفر البولوني بشكل عام ، والحفر الغائر بشكل خاص في مرحلة بولندا الفتية (الحداثة) ، مثلت موقف الرفض لكل شيء اكاديمي وتقليدي في الفن ، ويمكن اعتبارها ايضا موقفا يعبر عن داخل النفس الانسانية ، ولهذا الغرض مزج الفنان الغرافيكي عدة تقنيات ، على السطح الواحد ، للحصول على هدفه الفني خصوصا على سطح المعدن الذي كان مجالا هاما للاعمال الغرافيكية اكثر من فن الحفر على الخشب والطباعة الحجرية في هذه المرحلة .

إن المرحلة التاريخية الواقعة بين بداية القرن العشرين واشتعال (الحرب العالمية الاولى) مرحلة هامة في بولندا بخصوص تدعيم قيم فن الحفر ، ووظائفه المختلفة ولم يعد متمما لفن التصوير بل امتلك الوسائل والطرق الكفيلة بنحوه ، واستقلاله ويعود الفضل في ذلك الى مراكز الحضارة في (بولندا) والتي كانت مركزا للاشعاع الفكري في البلاد مثل مدينة (كراكوف) وكذلك الى الاحتكاك المستمر بين (بولونيا) وتيارات الفنون التشكيلية المتطورة في اوربا . لقد كانت كراكوف في ذلك الوقت متمتعة بحرية سياسية كبيرة مما جعلها بوابة مفتوحة أمام التيارات الفكرية والفنية في اوروبا بكاملها وفيها ايضا تأسست (جمعية الفن البولونية) ورفعت سوية التعليم الفني الى مستوى اكاديمية ، كما انها أصبحت مصدرا هاما لاخراج الصحف والمجلات الفنية والادبية المتعددة في البلاد .

المرحلة الثانية
١٩١٤ – ١٩٤٥

في المرحلة التاريخية الهامة في بولندا والتي تعرف (الحداثة) تداخلت تيارات الفكر (الاوربي) مع الفكر (البولوني) وانتشر الحماس لفن الحفر بشكل عام ، وفن الحفر الغائر بشكل خاص ، وتميزت في هذه المرحلة بتجارب فنية جديدة ، وكان من ابرزها تجربتي الفنانين (س. ڤسبيانسكي) ١٨٦٩ – ١٩٠٧ ، في الحفر الغائر على الزجاج باستعمال حموض خاصة (شكل رقم ١) ، ثم تجربة الفنان (ف. يابوتشنسكي) ١٨٦٥ – ١٩٢٨ ، في الحفر على سطح الجلد باستخدام اشكال متعددة من رؤوس الابرة الحادة ، وفي مجال الابرة الحادة نذكر أيضا اعمال الفنان (ي. يانكيڤيتش) باستخدامه المتميز لتقنية الابرة الحادة ، وسطحه الغرافيكي تتوزع عليه ضربات قليلة مختزلة ، يبدع من خلالها قيماً تشكيلية لم يستطع أحد من الفنانين البولنديين أن يصل في زمنه الى جماليتها وكفاءتها في اغناء المضمون التشكيلي للعمل الغرافيكي .

ومع تدفق التيارات الفكرية والفنية الاوربية ومن جملتها التيار الانطباعي ازدهرت تقنية (صبغة الماء) على يد الفنان : (ل. ڤيتشوكوفسكي) ١٨٥٢ – ١٩٣٦ ، فقد توصل الى احساسات رقيقة جدا مشابهة لتأثيرات التصوير بالالوان المائية خصوصا في المناظر الطبيعية البولندية المنفذة بهذه التقنية ، وقد فاقت أعماله فيها كل من بحث بهذه التقنية في (بولندا) ومن تقنياته الخاصة اضافة الى ذلك براعته في استخدام العجلات المحزوزة ، وكذلك الشمع الطري وفي كلتاهما مثل الدرجة المتناهية لفهم طبائع هذه التقنيات في استخلاص الرماديات القريبة من بعضها والشفوف الذي ارتقى به الفنان الى درجة عالية .

وبهذه الروح المليئة بالحماس والتوجه نحو الابتكار دخل فن الحفر عموماً ، والحفر الغائر على وجه الخصوص مرحلة بين الحربين العالميتين الأولى والثانية ، والشيء الجديد في هذه المرحلة هو احتدام الصراعات بين القديم والجديد ، وبالتحديد تأكد الموقف الرافض للقواعد والأسس الجامدة في العمل الفني من حيث التقنية والتكوين ، من جهة ، وأخذ يتضح النهج القومي في الفن لخلق مدرسة (بولونية) تحمل خصائص ذاتية متميزة عن التيارات الوافدة اليها من الخارج ، من جهة أخرى ، وكان الخط الناظم لكل هذه الفعاليات في مجال (الحفر الغائر) يتمثل في ممارسة (تقنيات الحفر) المتعددة الوجوه والأشكال اما مجتمعة على سطح غرافيكي واحد ، أو باستعمال كل تقنية على انفراد ، بما تحمله من امكانيات التجديد والابتكار اللامحددة ، ومن الطبيعي أن تبرز أسماء فنانين في مثل هذه المرحلة ومن ابرزهم الفنان (ت. ماكوفسكي) الذي عرف باسلوبه الخاص في تحوير الأشكال من خلال من خلال استخدامه للابرة الحادة والمنقاش والحفر بالماء القوي ، وتحويراته الطريفة اعتمدت على استنباط الأشكال البسيطة معتمداً على بعض الأسس الهندسية والتكعيبية . وقد اتبع الفنان (أ. يوركيڤيتش) ١٩٠٧ – ١٩٦٦ م اسلوباً آخر في التحوير واستنباط النتيجة الغرافيكية ، من خلال مراحل تجريبية متعددة للعمل الغرافيكي الواحد ، وقد تصل الى اكثر من عشرة مراحل في بعض الأحيان ، وفي كل مرة يداخل عمله تحويرا وتغييراً جديدا ، باستخدام تقنيات مضافة ، أو في حذف تقنية مستعملة ، وكثيراً ما كان يلجأ الى استئناف الحفر على (كليشات) قديمة بقصد الوصول الى نتائج فنية جديدة .

ومن الفنانين الذين تميزت تجاربهم وابحاثهم التشكيلية في مرحلة بين الحربين في بولندا من هم ما زالوا على قيد الحياة الفنان : (ك . شيدنيتسكي) وتتميز أعماله بما تحمله من واقعية خاصة يمزج فيها بين الاشكال الواقعية والرموز المستخلصة من الحكايا الشعبية ، والأساطير التي يتداولها الشعب ، ويزاوج في اللوحة الواحدة بين الحفر الغائر والحجر وأحيانا حفر الخشب ، ويستخدم الألوان بسخاء في السطح المعدني ، وهذا اتجاه لم يعرفه أحد من سابقيه في بولندا وخصوصاً ما تميز به من جرأة وخصوبة تقنوية(تفصيل)

واعتماداً على هذ التحليل تبرز في الحفر البولوني في هذه المرحلة بشكل عام ملامح خطين :

الخط الاول :

اتجاه الابحاث التشكيلية للاستفادة من التجارب المحلية وبصورة خاصة الفن الشعبي البولوني وقد ظهر هذا الاتجاه في فن الحفر على الخشب والذي لم اتطرق له في بحثي هذا .

اما الخط الثاني : اتجاه التجارب التقنوية لاغناء الشكل ، لتعزيز قيمة الشكل الفنية وقد برز ذلك واضحاً في فن الحفر الغائر ، كما ورد في النماذج والأمثلة الواردة في هذا البحث ، وبالرغم من أن هذه الخطوط ظهرت بوادرها منذ مرحلة بولندا الفتية الا انها هنا اكتسبت صفات عديدة متبلورة لم تكن معروفة من قبل ويعود الفضل في ذلك الى التلاشي النسبي لتأثير التيارات الفنية الأوربية بالمقارنة مع مرحلة الحداثة والى المحاولات الدائبة لخلق مدرسة قومية في الفن البولوني تعكس الظروف الاقتصاديةوالاجتماعية والسياسية التي مرت بها البلاد في مرحلة ما بين الحربين العالميتين .